



Concept de postcolonialité dans *Aya de Yopougon* de Marguerite Abouet par le biais de l'analyse d'une sélection des planches

By

Joel Bonsango Ntando

Submitted in fulfillment of the requirement for the degree of Masters of Arts in French, in the Discipline of French, School of Arts, University of KwaZulu-Natal.

Supervisor: **Professor Bernard De Meyer**

Pietermaritzburg, December 2015

Declaration

I declare that this thesis titled 'Concept de postcolonialité dans *Aya de Yopougon* de Marguerite Abouet par le biais de l'analyse des personnages' is my own research work and does not involve plagiarism or collusion. This thesis has not been previously submitted for any other degree or examination boards at any other institution.

Signature:

Date :

23 December 2015

.....

.....

Joel Bonsango Ntando

Remerciements

Je me permets d'abord de remercier l'éternel Dieu qui m'a garanti la santé et a pourvu à mes besoins lors de ce projet de recherche.

En deuxième lieu, je remercie les autorités académiques de l'Université du KwaZulu-Natal, notamment celles du Collège des Humanités. J'exprime mon sincère remerciement à mon directeur de recherche, le Professeur Bernard De Meyer, pour sa disponibilité et pour ses conseils avisés.

Ajoutons pour terminer, un grand merci à toute ma famille : mon père Dr Alfred Ntando, ma mère Yvette Beyely Mputu, mes sœurs Judith et Sabrina Ntando, et toutes les personnes qui m'ont soutenu durant ce projet de recherche.

Résumé

D'une manière générale, l'apport de ce travail est d'abord d'étaler le besoin et de renforcer l'envie de recherche dans le domaine de l'analyse critique de la bande dessinée, particulièrement celle d'Afrique. *Aya de Yopougon* de Marguerite Abouet est un point de départ grâce à son succès et à sa richesse historique, pour un voyage dans deux mondes parallèles représentés par la Côte d'Ivoire et par la France après 1960.

Ensuite, il tentera d'établir la relation qui existerait entre la postcolonialité et les notions avoisinantes : colonie, colonisation et postcolonialisme. Enfin, ce travail pourra enrichir nos connaissances dans l'analyse du concept de postcolonialité sur les sociétés par des planches.

Mots-clés : bande dessinée – postcolonialité – *Aya de Yopougon* – Marguerite Abouet – analyse des planches.

Abstract

The student's primary motivation for engaging in this research project was to contribute to the existing body of knowledge on the analysis of comics particularly those of Africa. The study focuses on *Aya de Yopougon* because of its success and historical richness. In the latter comic, two parallel worlds are presented: the Ivory Coast and France after 1960. Furthermore, this project will try to illustrate the relationship that may exist between postcoloniality and notions such as colony, colonization, and postcolonialism. Finally, this work will enrich our understanding of the concept of postcoloniality in societies through comic panels.

Keywords: comics – postcoloniality – *Aya de Yopougon* – Marguerite Abouet – panels analysis.

Table des matières

Chapitre 1 : Un regard occidental, africain et ivoirien sur la bande dessinée	8
1.1. La bande dessinée à l'échelle internationale	8
1.2. La bande dessinée en Afrique	10
1.3. La bande dessinée en Côte d'Ivoire	16
1.4. Conclusion partielle	19
Chapitre 2 : Présentation et contexte historique d'<i>Aya de Yopougon</i>	20
2.1. <i>Aya de yopougon</i>	20
2.2. Tableau des personnages : présentations et caractéristiques	22
2.3. Contexte historique	30
2.4. Yopougon	36
2.5. Auteure	40
2.6. Conclusion partielle	42
Chapitre 3 : Concepts et démarches théoriques	43
3.1. Lecture de la bande dessinée	43
3.2. Le concept de postcolonialité.....	51
3.3. Méthodes préconisées pour la recherche	60
3.4. Conclusion partielle	62
Chapitre 4 : Analyse des planches selon le concept de postcolonialité	63
4.1. La transculturation	63
4.2. Le transnationalisme.....	74
4.3. Les réalités sociales	86
4.4. Conclusion partielle	116
Conclusion générale	118
Bibliographie	121
Sitographie	124

Glossaire

L'album : un livre contenant une bande dessinée.

La bulle : forme variable qui contient les paroles et les pensées de personnages reproduites au style direct.

Le champ : l'image d'un angle de vue.

Le contre-champ : la vision opposée du champ.

L'effet stroboscopique : décompose un mouvement en montrant simultanément ses différentes phases.

Le flash-back : moyen technique pour figurer ou représenter le souvenir d'un personnage ou raconter un événement passé avant celui du présent.

L'onomatopée : assemblage de lettres qui imite un bruit, un son.

Le plan d'ensemble : une vue d'ensemble qui montre de très loin la prédominance du décor avec de détails et personnages réduit.

Le plan de demi-ensemble : est une vue d'ensemble qui montre de loin la prédominance du décor avec de détails plus visible et les personnages moins petits.

Le plan moyen (plan-pied) : cadre le personnage en entier.

Le plan américain : cadre le personnage à mi-cuisse et le décor devient secondaire.

Le plan italien : cadre le personnage à la limite des genoux.

Le plan rapproché : une vue de près du personnage généralement cadré au niveau de la ceinture ou à la poitrine.

Le gros plan : cadre généralement le visage et fait disparaître le décor.

Le très gros plan : cadre un élément extrêmement précis.

La Planche : nom attribué à une page d'une bande dessinée, qui est généralement composée de plusieurs vignettes.

La plongée : la vue dessus d'une vignette.

La contre-plongée : la vue dessous d'une vignette.

Le raccord de mouvement : le mouvement commence du personnage dans une vignette et se poursuit dans la suivante.

Le récitatif : comprend l'espace et le texte encadrés accueillant la narration de l'auteur.

La vignette : image cernée d'une bande dessinée délimitée par un cadre

Chapitre 1 : Un regard occidental, africain et ivoirien sur la bande dessinée

Dans ce chapitre, je me pencherai sur la situation de la bande dessinée au niveau international et ensuite je me tarderai sur l'évolution historique de la bande dessinée sur le continent africain et j'irai à la découverte de la bande dessinée en Côte d'Ivoire.

1.1. La bande dessinée à l'échelle internationale

Les études qui ont comme objet la bande dessinée sont bien établies dans le monde occidental. Les publications scientifiques consacrées aux études de la bande dessinée sont de plus en plus nombreuses, en ligne et en format papier. La bande dessinée est devenue un genre « sérieux ». Elle a attiré l'attention des universitaires qui consacrent des projets de recherche à ce domaine. La bande dessinée a été définie différemment par plusieurs chercheurs et théoriciens. J'ai retenu comme point de départ la définition de McCloud : « la bande dessinée est une juxtaposition d'images picturales dans un ordre délibéré, destinées à transmettre des informations ou pour produire une réponse esthétique chez le lecteur » (1993, p.9). La bande dessinée peut être conçue comme étant un medium composé de texte et de dessin entrecroisés. Définir la bande dessinée est un exercice périlleux, ce que constate Fresnault-Deruelle (1976, p.5) : « est une gageure. Comme l'eau, l'objet vous file entre les doigts. Nombreux d'auteurs se sont prêtés à cet exercice, sans réel succès, puisque, toujours, quelque chose débordait de la spécificité supposée ».

Le concept de la bande dessinée a été désigné différemment dans de nombreux pays. Les noms les plus connus sont basés sur l'importance et les particularités de la production de l'industrie de bande dessinée de leur pays : *manga* (Japon), *comics* (monde anglophone), *fumetto* (Italie). Dans le monde anglophone, outre la notion

traditionnelle de *comics*, un nouveau développement dans les études de la bande dessinée a apparu avec l'expression *graphic novel* (roman graphique) qui peut être confondu comme signifiant simplement la bande dessinée. Cette notion a une influence sur la pensée et la critique.

Le terme *graphic novel* a plusieurs définitions mais nous allons retenir les définitions provenant des sources suivantes. Selon Paul Levitz de DC Comics¹, ce terme renvoie à « *an original, self-contained story, told in the comic book format* » (Levitz cité dans Levine, 1987, p.45). George Beahm (1987) décrit le terme *graphic novel* de la manière suivante : « *the graphic novel is an ideal format that brings together the best of two worlds – the power of the word and the power of art* » (1987, p.22). Côme Martin (2013) signale que ce terme « roman graphique » a été popularisé par Will Eisner dans *A Contract with God* (1978) et par Art Spiegelman dans *Maus* (1980). Martin observe que le travail d'Eisner est une collection d'histoires courtes, alors que le travail de Spiegelman est un récit autobiographique. En ce sens, Martin conclut que dans les deux cas, il ne s'agit pas de romans. En outre Alan Moore ne voit pas la nécessité de ce terme, et estime qu'il est corrompu par l'intérêt commercial :

It is a marketing term [...] that I never had any sympathy with. The term 'comic' does just as well for me [...] the problem is that 'graphic novel' just came to mean 'expensive comic book' and so what you'd get is people like DC Comics or Marvel Comics – because 'graphic novels' were getting some attention, they'd stick six issues of whatever worthless piece of crap they happened to be publishing lately under a glossy cover and call it The She-Hulk Graphic Novel.
(Kavanagh, 2000)

A la différence du monde anglophone, dans le monde francophone, notamment en France, il n'y a pas de débat sur les noms pour désigner la bande dessinée. Martin (2013) note que le terme de « roman graphique », d'origine anglo-saxonne, reste problématique en France parce que les œuvres similaires au *graphic novel* y sont produites en gardant toujours le nom de bande dessinée. Ceci est indiqué par Jean-

¹ DC Comics est l'une des principales maisons d'éditions de bandes dessinées aux Etats Unis.

Christophe Menu (cité dans Martin, 2013) pour désigner le format normalisé « 48CC : 48 pages cartonnées couleurs ». Cependant, Martin (2013) fait remarquer que « roman graphique » a été utilisé par les éditeurs pour améliorer le statut de la bande dessinée considérée comme étant infantile. Alors qu'en Occident, la bande dessinée est devenue une des premières industries culturelles, comparable à la musique, au cinéma ou à la production télévisuelle, par contre sa présence en Afrique reste anecdotique (Langevin, 2006).

1.2. La bande dessinée en Afrique

Christophe Caussiau-Haurie (2011) admet qu'il est difficile de dater l'apparition de la bande dessinée en Afrique. Il nous fait comprendre que parler de l'apparition de la bande dessinée africaine serait parler des murs peints de Tassili (Tchad), des grottes ornées du Bas-Congo (DRC) ou même remonter jusqu'aux Pyramides. De plus, John Lent (2009) évoque que même les recherches sur l'origine de la caricature en Occident contournent souvent la notion que les origines seraient africaines :

Even researchers among them, who attempt to find the origins of cartooning in European cave drawings, ancient paintings, or the Bayeux Tapestry, usually bypass the notion that the beginnings could have been in Africa. (2009, p.1)

A partir de cette assertion, on peut être d'accord que la conception de tout ce qui est dessin est africaine. Même si l'on se projette dans l'époque moderne comme le propose Caussiau-Haurie (2011), l'apparition de la bande dessinée reste difficile à retracer : « quelques strips dans les journaux égyptiens de la fin du XIX^e siècle, ceci au milieu de caricatures et dessins de presse qui abondaient dans la presse de l'époque » (Ibid.). Il note qu'au même moment, des journaux d'autres pays d'Afrique anglophone, notamment l'île Maurice ou la République d'Afrique du Sud, publient de nombreuses caricatures et dessins de presse, faisant preuve « d'une certaine modernité avec mise en scène, dialogue, récitatif et juxtaposition d'images » (Caussiau-Haurie, 2011).

La première revue contenant de la bande dessinée moderne comme précise Cassiau-Haurie, date de la première guerre mondiale : « Le *Karonga Kronikal*, magazine humoristique, a publié six numéros (de 1915 à 1916), qui furent édités au Malawi par le *Livingstonian Mission Press* pour le divertissement de troupes britanniques de Jan Christian Smuts » (Caussiau-Haurie, 2011). La bande dessinée a continué d'exister sur le continent africain même après la guerre de 1914-1918. Sa présence a été remarquée au Congo dans les œuvres suivantes vers les années 1920 et la fin de la deuxième guerre mondiale : *L'Essor du Congo* (1928), *L'Echo du Katanga* (1931), *Cosmo-kin* (1931), *L'Echo de Stan* (1939), *Le Match de Jako et Mako* (1933) publiée dans la revue *La Croix du Congo* et le *Journal des indigènes du Congo Belge* (1946) (Caussiau-Haurie, 2011).

Au nord du continent, la bande dessinée paraît dans le journal égyptien *Sabah El Khair* en 1953, avec des dessinateurs populaires tels que Higazi et Ehab. Entre 1950 et 1960, *Sindibad*, un magazine pour enfants présentait *Aventures de Zouzou* par le dessinateur Morelli et *Les voyages de Sindibad*. De plus, la revue pour enfants *Samir* publie en 1956 des bandes dessinées en langue arabe et des adaptations de *Tintin* et *Spirou*. En Algérie, la bande dessinée voit le jour sous forme de caricatures à travers la presse coloniale. Le bédéiste Ismael Ait Djaffar, auteur des *Complaintes des mendiants de la Casbah*, considéré comme un précurseur de la bande dessinée algérienne. Une floraison d'œuvres s'ensuit, dédiées à la libération dont *Naâr, une sirène à Sidi Ferruch* de Mohamed Aram publiée dans *Algérie-Actualité* en 1967. La Tunisie voisine voit la naissance de sa bande dessinée en 1965 dans la revue *Irfane* avec comme personnage attachant Bou Tartoura.

A l'ouest du continent, la bande dessinée se fait remarquer avec *Joseph's holiday adventure* paru dans le *Daily Times* au milieu de 1950 au Nigeria. En Côte d'Ivoire, il y a eu un lancement de deux célèbres séries : *Dago d'Appolos* et *Maïga*, suivi de *Monsieur Zézé* de Lacombe par *Ivoire dimanche*. Au Sénégal, la bande dessinée se voit dans le journal *Bingolo*. Dans le cas du Cameroun, Thomas Durand Kiti lance les aventures de l'inspecteur Sam Monfang dans les pages d'un hebdomadaire national. En Afrique de l'est, la bande dessinée se manifeste dans le journal catholique

swahiliphone *Rafiki yetu* au Kenya en 1940, suivi par le mensuel du Tanganyika *Mambo Leo*. Cette tendance va durer jusqu'aux années 1960. En Tanzanie, on peut se souvenir du bédéiste Peter Kasembe (1956), auteur de *Juha Kasembe na Ulimwengu wa leo* (Kasembe l'idiot et l'environnement moderne).

Dans les années 1970, un malaise s'est fait remarquer dans la plupart des pays africains : l'absence de démocratie et les dictatures se cimentent sur le continent. Les bédéistes ne sont pas épargnés : une censure implacable, une presse muselée. En 1978, *Jeunes pour jeunes* disparaît en DRC. Cette disparition est le résultat non seulement d'une crise économique mais également d'une censure exercée par le régime de Mobutu qui multiplie les obstacles juridiques et administratifs pour la presse « indépendante » (Ibid.). En Algérie, *M'quidesh* cesse d'exister pour les mêmes raisons de censure. Les auteurs ne savent plus quoi faire et ne peuvent se tourner vers la caricature qui est en voie de disparition totale dans les journaux. Certains se font contracter par des Eglises qui leur passent commande d'albums sur des saints ou des béatifiés africains. A titre d'exemple, les éditions Saint-Paul de Kinshasa et de Tananarive vont bonder le continent de bandes dessinées d'auteurs locaux (Caussiau-Haurie, 2011).

Or, le développement de la bande dessinée continue de s'étendre sur le continent. En république Centre Africaine, on voit l'apparition du personnage Tékoué qui parut dans la revue *Tatara*. Au Gabon, Hans Kwaatail publie le premier journal de bandes dessinées, *Cocotier* en 1985. Il va créer plus tard la première maison d'édition de bande dessinée d'Afrique francophone connue sous le nom d'*Achka*. La République du Congo-Brazzaville redécouvre la bande dessinée à travers les exploits de Petit Piment de Jérémie Bindika. Dans les mêmes années 1980, un besoin de démocratie va se manifester sur l'ensemble du continent donnant naissance à une libération presque totale de la presse et une multitude de nouvelles œuvres avec de nouveaux thèmes. Cela avait permis aux auteurs de s'autoéditer et d'alimenter leur œuvre sur l'espace public (surtout dans la rue et le marché). Par exemple à Kinshasa, les petites revues satiriques tournent en ridicule les dirigeants politiques et les autorités religieuses du

pays. Au Burkina-Faso, le renouveau du neuvième art se fait voir avec l'hebdomadaire satirique *Journal du Jeudi* en 1991.

En Afrique de l'ouest, précisément en Côte d'Ivoire, la condition de la femme est palpée dans *Qui aurait cru qu'une femme...* et le trafic humain traité dans *Cap sur Tombouctou*. Au Sénégal, *Le choix de Bintou* (1999) aborde un thème sur l'excision et *Farafina express* (1998) traite des thèmes de la vie quotidienne. Vers l'est de l'Afrique, *Sasa Sema* du Kenya publie entre 1996 et 2000 neuf bandes dessinées avec 4000 exemplaires sur du papier glacé de belle qualité dont cinq d'entre elles sont en langue swahili. En Afrique du Sud, l'aventure du groupe Bitterkomix publie une revue du même nom, sulfureuse et détonante. Parallèlement, les caricaturistes se réinstallent dans les journaux et une édition dédiée à la caricature se fait voir dans les œuvres du Malgache Elisé Ranarivelo (Caussiau-Haurie, 2011).

Certains organismes occidentaux montrent un intérêt pour la bande dessinée africaine. En 2001, *Equilibres & Populations* s'en sert pour sensibiliser l'opinion publique sur l'éducation et la santé sur le continent africain. En 2002, Une exposition de planches africaines est présentée au Festival international de la bande dessinée d'Angoulême. L'année suivante, *Africa e Mediterraneo* d'Italie organise, avec le soutien de l'Union européenne, un grand concours à l'échelle du continent africain, donnant naissance au catalogue *Africa Comics*, collectionnant les meilleures contributions, édité par la coopérative *Lai Momo* et qui sera organisé tous les deux ans. Au même moment, une amélioration de la situation de la bande dessinée se fait remarquer sur le continent. Les bédéistes structurent et mettent en commun leur savoir-faire. C'est le cas à Kinshasa du journal *Kin Label* créé en 2008, dirigé par Asimba Bathy, qui parvient à mettre en place des passerelles entre différents auteurs en présentant leur travail. Au Mali, le Centre de la bande dessinée de Bamako regroupe des talents et parvient à avoir des commandes d'organismes non gouvernementaux et parapublics. Certains membres de ce centre vont faire une carrière solo. Tel est le cas de Massiré Tounkara qui lance *Le Mali de Madi* en 2010, retraçant le cinquantenaire d'indépendance de son pays et le tome 3 d'*Issa et Wassa* en 2008 (Caussiau-Haurie, 2011).

L'historique de la bande dessinée sur le continent montre que sa force de vitalité est indéniable. Cette bande dessinée continue de séduire jusqu'à nos jours à l'intérieur et à l'extérieur de l'Afrique. Elle attire l'attention des Occidentaux au premier salon des auteurs africains, tenu vers la fin de l'année 2010 à Paris. La maison d'édition L'Harmattan, à son tour, collectionne de bandes dessinées des artistes du continent (Caussiau-Haurie, 2011).

Malgré sa présence, la bande dessinée africaine reste largement sous-représentée. On note en effet un manque de recherche sur la bande dessinée africaine. Bien que maintenant des romans écrits par des Africains, tels que Chinua Achebe, Ngũgĩ wa Thiong'o et Ousmane Sembène, soient devenus visibles sur les étagères occidentales, et des films africains, tels que *Tsotsi* de Gavin Hood, ont attiré l'attention du public international, les bandes dessinées écrites par des Africains n'ont pas encore atteint un impact similaire sur le marché occidental. Les raisons sont multiples. D'une part, on peut noter l'influence américaine et son concept de super-héros sur le marché mondial de la bande dessinée.

En outre, un bon nombre d'auteurs africains ne savent pas s'ils doivent faire de la caricature ou de la bande dessinée, alors que ces deux modes d'expression sont opposés : « là où la caricature condense en un dessin une personnalité, un événement ou une situation, la bande dessinée raconte une histoire en plusieurs cases » (Langevin, 2006). En plus, les bédéistes africains sont contraints de s'aligner au concept occidental de la bande dessinée pour leur propre survie :

For one, just as artistes across the world have supported themselves drawing superheroes in tights for American publishers, so too have a number of Africans in the comic book field (Congolese artists Barly Baruti and Eric Salla for example) worked with European publishers, often on European-themed comics (Lancaster, 2008, p. 941-944).

D'autre part, la répression politique a également joué un rôle dans le retard de la croissance d'une véritable industrie de la bande dessinée africaine. Je citerai le cas de Salla qui est originaire du Congo Kinshasa et dont les travaux ont été détruits à plusieurs reprises par la police ; il a finalement demandé l'asile politique aux Pays-Bas.

Par ailleurs, Tayo Fantula du Nigeria a dû déménager à Londres pour échapper à la censure dans son pays. Ces bédéistes expatriés ont créé des œuvres sur des thèmes relatifs à leur pays d'origine, mais celles-ci ne sont souvent pas largement distribuées ou traduites (Lancaster, 2008).

Langevin (2006) observe que la bande dessinée africaine est moins armée pour la concurrence internationale en ce qui concerne les aspects artistiques et économiques. Cela est clair avec le manque de développement et de soutien pour cette industrie sur le continent africain ; elle ne peut faire face à une concurrence à l'échelle internationale. Langevin ajoute que la bande dessinée africaine n'a pas encore trouvé son approche esthétique et son propre mode de narration. Selon lui, il n'y a pas de normes conventionnelles dans la bande dessinée en Afrique : chaque type d'histoire appelle un dessin spécifique (2006). Vraisemblablement, je soutiens les propos de Langevin sur les normes conventionnelles dans la bande dessinée africaine, car les bédéistes d'Afrique n'ont pas un cadre de référence en matière de style élémentaire pour la bande dessinée ce qui n'est pas le cas pour les autres continents. En Occident par exemple, l'harmonie dans la règle de production de la bande dessinée est suivie – je fais référence à la formule « 48CC : 48 pages cartonnées couleurs » et au concept de super-héros dans la plupart des bandes dessinées évoquées plus haut. Néanmoins, ces normes conventionnelles de la bande dessinée ne sont pas en parfaite harmonie même dans les pays occidentaux. On peut se rappeler du désaccord existant en ce qui concerne le terme *graphic novel*, en français « roman graphique », dans le milieu des bédéistes.

Il existe, néanmoins, quelques bandes dessinées africaines avec un succès retentissant, notamment la bande dessinée *Aya de Yopougon* dont on parlera dans le prochain chapitre. Cette même série d'albums d'Abouet nous donne l'envie de découvrir la bande dessinée de son pays d'origine.

1.3. La bande dessinée en Côte d'Ivoire

La Côte d'Ivoire est l'un des pays africains qui dominent la production de la bande dessinée. Bien qu'au début sous une plume étrangère, la bande dessinée a été présente dans la vie sociale et politique des Ivoiriens. On note la bande dessinée *Dago* (1973) et *Il était une fois... Felix Houphouët-Boigny* (1978), pour illustrer cette proximité entre la bande dessinée et l'histoire de ce pays. Ce lien historique montrerait déjà que la bande dessinée ivoirienne serait un medium de discours ou contre-discours par excellence de communication en Côte d'Ivoire.

Cependant, elle n'est pas largement exploitée. La plupart des Ivoiriens trouvent que la bande dessinée est destinée aux enfants. Selon Macaire Etty (2013), un parent qui achète un album de bande dessinée n'a pas d'autre but que de l'offrir à son enfant. De plus, Etty (2013) estime qu'un bon nombre d'Ivoiriens confond les livres illustrés et les bandes dessinées. Ces dernières ne sont pas largement distribuées dans le pays. Le seul journal quotidien qui produisait la bande dessinée était *Fraternité matin*. Ce journal, malheureusement, a cessé de diffuser des bandes dessinées depuis les dix dernières années (Etty, 2013).

Malgré cette réduction de distribution de la bande dessinée, la Côte d'Ivoire regorge de talentueux artistes, dont certains ont suivi une formation solide à l'Ecole Nationale des Beaux-Arts d'Abidjan. On prend comme exemple Gilbert G. Groud, auteur de *Magie noire*, Benjamin Kouadio, auteur de *John Koutoukou* et *Petit Débrouyair*, Lassane Zohoré, géniteur de *Cauphy Gombo*. Il est l'un des fondateurs du célèbre journal *Gbich !* (Cassiau-Haurie, 2013), et Gnoam Maxime Aka alias Mendoza y Caramba, créateur de *Les habits presque neufs du président devenu Les vieux habits du président* qui met en scène avec humour la vie quotidienne de Laurent Gbagbo ainsi que la rubrique *Sérieusement* qui illustre les proverbes du monde entier (Ibid.). D'autres bédéistes ont eu la touche par des expériences pratiques. Dans ce cas, on cite Illary Simplicie, rédacteur en chef de *Gbich !* et auteur de *Tommy Lapoasse*. Il est considéré en tant qu'un inconditionnel de Lassane Zohoré (Etty, 2013).

De plus, le développement de la bande dessinée ivoirienne a bénéficié largement de la création du magazine *Gbich!* qui permet aux jeunes talents de présenter leurs œuvres au public ivoirien. Ce magazine a eu un succès spectaculaire : « plus de 300 numéros parus, 20 000 exemplaires diffusés chaque semaine, quinze auteurs de bande dessinée à plein-temps » (Langevin, 2006). *Gbich !* est un magazine qui a un poids culturel indéniable dans la ville d'Abidjan :

Savant équilibre de bandes dessinées en une page, de dessin de presse et d'articles sur la société, le magazine séduit la population ivoirienne qui se rue dessus chaque vendredi. Tout le monde rit aux mésaventures de *Tommy Lapoasse* ou de *Gazou la doubleuse*, antihéros sympathiques tout droits sortis de Yopougon ou de Treichville (Langevin, 2006).

Pendant la crise politique ivoirienne, *Gbich!* a tourné en dérision les fameux « accords de Marcoussis » en lançant « les accords de Marcory, commune d'Abidjan où la rédaction est installée, pour venir en aide à un État français en difficulté... » (Langevin, 2006). Il faut aussi souligner que « son tirage moyen tourne aujourd'hui autour de 15000 exemplaires, ce qui en fait le quatrième titre le plus lu du pays. Ce journal est la plus importante publication satirique de la Côte d'Ivoire et d'Afrique de l'ouest » (Cassiau-Haurie, 2013). L'équipe de *Gbich !* a également créé un studio de production audiovisuelle : *Africatoon* (Ibid.). Dans ce contexte, on peut avancer que la bande dessinée ivoirienne occupe une place idéale dans l'Afrique de l'Ouest.

De plus, *Gbich !* a su créer un cercle vertueux : « un hebdomadaire que les lecteurs s'arrachent, des personnages connus de tous, qui deviennent parfois héros de série télévisée comme *Cauphy Gombo* (Langevin, 2006). En plus, le magazine a créé un marché concurrentiel sur sa ligne éditoriale : des publications comme *Ya foi !* aujourd'hui disparue, ont tenté de lui voler la vedette. A cause de sa réussite, le magazine *Gbich!* se maintient malgré la crise que traverse le pays, et s'est même proposé lancer une radio *Gbich ! FM*, et une édition *Gbich ! International*, destinée à la diaspora ivoirienne (Langevin, 2006). Bien que cette édition Internationale soit disponible en ligne, la radio n'a pas été établie jusqu'à nos jours.

En complément du développement de la bande dessinée en Côte d'Ivoire, on peut noter son premier festival international du dessin de presse et de la bande dessinée, surnommé « Coco Bulle » qui a été organisé avec succès en novembre 2001 à Abidjan (Langevin, 2002). L'émergence de la bande dessinée ivoirienne se fait voir aussi par la création d'un compte Facebook « Bande dessinée ivoirienne » pour la promotion et la plateforme des bédéistes ivoiriens sur les réseaux sociaux.

En outre, les bédéistes ivoiriens cherchent à définir leur bande dessinée. On a retenu la lecture d'Alain Serge Agnessan (connu aussi sous le nom de Serge X Roger), auteur de *Quelques danses avec la mort...nouvelles N'zassa*, sur sa conception de la bande dessinée. Dans le contexte ivoirien, ce qui est important de noter ici est qu'Agnessan se penche sur les caractéristiques de la paralittérature qu'évoque Daniel Fondanèche (2005) : « l'une des caractéristiques de base des paralittératures est d'être en prise directe sur leur époque, d'en rendre compte beaucoup plus précisément et plus rapidement que les littératures générales » (2005, p.14).

De plus, Agnessan (cité dans Etty, 2013) trouve que la paralittérature est une autre littérature avec ses codes et une esthétique qui lui est propre. Cette notion de paralittérature sera discutée dans les prochains chapitres en se référant aux travaux de Marc Angenot (2014). Agnessan prend comme exemple dans ce cas l'hebdomadaire de bande dessinée : *Gbich !*. Selon lui, « *Gbich !* est une indice de mesure de la société ivoirienne, miroir anamorphique de la culture populaire ivoirienne ». Il trouve que « *Gbich !* par ses thématiques abordées dans chaque parution, par le jeu discursif que le style graphique, affirme à vignettes déployées son "ivoirité", un terme qui a connu un succès mitigé dans le champ politique ivoirien, mais s'avère culturellement intéressant » (Agnessan cité dans Etty, 2013). Agnessan estime que « *Gbich !* canonise ce langage de la rue, ce verbe publique qu'est le 'nouchi' en le plantant dans la bulle ou dans la vignette. Cet acte est culturellement salvateur et esthétiquement subversif » (Agnessan cité dans Etty, 2013). Cette réflexion d'Agnessan peut nous induire à confirmer que la bande dessinée ivoirienne assume son « ivoirité ». Ce dernier terme sera éclairci dans le chapitre suivant.

1.4. Conclusion partielle

La bande dessinée semble être mieux établie en dehors du continent africain. Elle a marqué les esprits dans les milieux de recherche et des projets sur ce domaine sont en croissance. En occident, la bande dessinée est devenue une des premières industries culturelles telles que le cinéma et la musique. Elle a été désignée différemment d'un pays à un autre. Dans le monde anglophone, le récent développement du concept de *comics* avec le terme *graphic novel*, employé dans le milieu des bédéistes fait débat et controverse. Ce qui n'est pas le cas dans le monde francophone notamment en France où l'appellation de tout ce qui est bande dessinée reste la même.

Bien que la bande dessinée ait conquis un grand public en Occident, sa présence en Afrique n'est pas largement visible, probablement à cause de l'instabilité économique et politique qui règne sur le sol africain. Cependant, l'avenir de la bande dessinée en Afrique est prometteur, avec des jeunes talents notamment en Côte d'Ivoire, qui consacrent leurs œuvres dans la particularisation de la bande dessinée africaine. *Aya de Yopougon* de Marquerite Abouet est exemple indéniable de la réussite de la bande dessinée avec une intrigue africaine. De plus, le domaine de la bande dessinée africaine se montre fertile par le récent intérêt des différentes organisations au niveau local et international sur ce neuvième art africain.

Chapitre 2 : Présentation et contexte historique d'*Aya de Yopougon*

Ce chapitre a pour but premièrement de présenter la bande dessinée *Aya de Yopougon* y compris les personnages. Deuxièmement, il va présenter le contexte historique de cette bande dessinée et la commune de Yopougon. Troisièmement et finalement, il va se tourner vers la bibliographie de l'auteure.

2.1. *Aya de Yopougon*

La bande dessinée *Aya de Yopougon* nous fait voyager dans les années 1970 à Yopougon, un des quartiers populaires d'Abidjan où Aya, Adjoua et Bintou vivent. Bien qu'elles soient amies, leur vision et ambition ne sont pas les mêmes. Aya souhaite entamer des grandes études et devenir médecin, ce qui n'est pas le cas pour ses amies. Adjoua et Bintou sont prises par l'ambiance de soirée du « maquis » et la chasse au mari. L'intrigue tourne autour de ses trois personnages aux destins différents, tel qu'Ignace, le père d'Aya, qui mène une autre vie hors du toit conjugal avec sa secrétaire Jeanne, qui est devenue sa maîtresse ; Moussa, le fils du patron Sissoko, qui court derrière les filles avec sa voiture de marque « Toyota » ; Alphonsine, Fanta et Koro qui veillent sur leurs filles et challengent les traditions de cette époque ; Grégoire, « le Parisien d'Abidjan » qui fuit la réalité en s'efforçant dans le luxe.

Aya de Yopougon de Marguerite Abouet est l'une des premières bandes dessinées africaines à avoir attiré l'attention réelle d'un public international, ayant remporté le prix du meilleur premier album au Festival International d'Angoulême de la Bande Dessinée en 2006. Entre 2005 et 2010, les six tomes de cette bande dessinée sont vendus à plusieurs dizaines de milliers d'exemplaires en France et traduits en plusieurs langues. Cassiau-Haurie (2010) note qu'il y a une édition pour le continent africain qui est lancée avec beaucoup de succès grâce à une couverture souple et un prix réduit. De plus, Aya

de *Yopougon* a trouvé sa place dans l'industrie du cinéma, du théâtre et dans le milieu universitaire. La bande dessinée a été adaptée à des fins didactiques. L'Autochenille Production l'a adapté dans un film d'animation en 2D qui a atteint le domaine public en 2013. Dans cette même année, une adaptation d'*Aya de Yopougon* a été mise en scène au Mans.



Selon Lancaster (2008), *Aya de Yopougon* a été positivement reçu, ce qui le positionne comme l'un des véritables trésors du monde de la bande dessinée au cours des dernières années. Pour Lancaster, *Aya de Yopougon* a une ressemblance avec certains événements historiques de l'Amérique durant les années 1920 :




Aya in many ways parallels some of the stories of America's Roaring Twenties, when the world seemed full of promise and the young were moving out of the long traditional strictures upon their behavior, indulging themselves in the possibilities and distractions of the era (2008, p.941-944).




D'une part, on peut affirmer ces propos de Lancaster, car on peut le noter *dans Aya de Yopougon* : par exemple la vie libertine de certains personnages notamment Adjoua, Bintou, Georges et Moussa, qui pourrait renforcer les similitudes entre les jeunes ivoiriens et américains de l'époque. D'autre part, on peut se distancier de cette assertion, car la vie sociale des personnages tels qu'Adjoua, Bintou, Mamadou et Rita, comme le montre dans la bande dessinée, serait loin du « rêve américain » et témoigne plutôt une époque prise par le chômage et par la débrouillardise pour la survie.




2.2. Tableau des personnages : présentations et caractéristiques


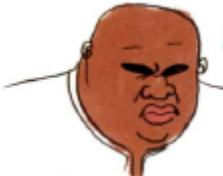

Cette section va présenter les personnages et leurs caractéristiques physiques, psychologiques et sociales après une lecture minutieuse de la bande dessinée *Aya de Yopougon*.




Personnages	Caractéristiques physiques	Caractéristiques psychologiques	Caractéristiques sociales
<p>Aya</p> 	<p>Jeune Ivoirienne de 19 ans</p> <p>Habillement : jupe, pagne et robe.</p> <p>Coiffure: cheveux tressés</p>	<p>Intelligente, déterminée, Ambitieuse, curieuse</p>	<p>Etudiante, sociable (méfiante envers les inconnus), serviable, généreuse, sœur d'Akissi et Fofana, vit avec ses parents</p>
<p>Adjoua</p> 	<p>Jeune Ivoirienne</p> <p>Habillement : jupe, pagne et robe.</p> <p>Coiffure: dreadlocks</p>	<p>Maligne, ambitieuse, préoccupée</p>	<p>Sociable, amie d'Aya et Adjoua, adore les sorties, boit de l'alcool, vit avec ses parents</p>




<p>Bintou</p> 	<p>Jeune Ivoirienne</p> <p>habillement : jupe, pagne et robe</p> <p>Coiffure : cheveux tressés</p>	<p>Romantique, émotionnelle, jalouse, maligne, ambitieuse, opportuniste</p>	<p>Fils du patron, sociable, préfère l'ambiance du maquis que l'école, consomme l'alcool</p>
<p>Moussa</p> 	<p>Jeune Ivoirien</p> <p>Habillement : t-shirt, jean, costumes et en mode africain</p> <p>Coiffure : tête rasée avec une petite montagne de cheveux</p>	<p>Emotionnel, enfant gâté, rêveur, rebelle, généreux</p>	<p>sociable (mais réservé et timide), mécanicien</p>
<p>Hervé</p> 	<p>Jeune Ivoirien</p> <p>Habillement : t-shirt, pantalon, costume, cravate et salopette</p> <p>Coiffure : cheveux coupés</p>	<p>Emotionnel, ambitieux, manipulable, rêveur</p>	<p>Sociable (mais timide), responsable, assistante maternelle (domestique) auprès de la famille d'Ignace</p>

<p>Félicité</p> 	<p>Jeune Ivoirienne</p> <p>Habillement : jupe, pagne et robe</p> <p>Coiffure : cheveux tressés</p>	<p>Emotionnelle, ambitieuse, préoccupée</p>	<p>Sociable (mais problématique), jeune femme revenue de l'Europe</p>
<p>Rita</p> 	<p>Jeune Ivoirienne</p> <p>Habillement : complet, pagne et robe</p> <p>Coiffure : cheveux tressés</p>	<p>Emotionnelle, maligne</p>	<p>Sociable, dragueur, aime l'ambiance et l'alcool</p>
<p>Mamadou</p> 	<p>Jeune Ivoirien, beau, élégant</p> <p>Habillement : t-shirt, jeans, pantalon chemise, cravate</p> <p>Coiffure : style afro</p>	<p>Malin, opportuniste, attractif, séduisant</p>	<p>Sociable, alcoolique, aventurier, dragueur, impressionniste, jeune premier revenu de l'Europe</p>

<p>Grégoire</p> 	<p>Jeune Ivoirien, élégant</p> <p>Habillement : style vestimentaire de classe</p> <p>Coiffure: crâne-rasé</p>	<p>Malin, séducteur, opportuniste, préoccupé</p>	<p>Homosexuel, grossier, solitaire, frère de Bintou</p>
<p>Albert</p> 	<p>Jeune Ivoirien portant des lunettes</p> <p>Habillement : t-shirt, pantalons, jean, chemise, culotte</p> <p>Coiffure: cheveux coupés</p>	<p>Emotionnel, hypocrite, préoccupé</p>	<p>Sociable, homosexuel, compagnon d'Albert, coiffeur, cuisinier</p>
<p>Innocent</p> 	<p>Jeune Ivoirien, stylé (à l'allure de Michael Jackson)</p> <p>Habillement : t-shirt, tenue moulante</p> <p>Coiffure : cheveux défrisés</p>	<p>Emotionnel, brave, préoccupé, moralisateur</p>	<p>Secrétaire, maitresse d'Ignace avec qui a deux enfants</p>

<p>Jeanne</p> 	<p>Jeune femme Ivoirienne</p> <p>Habillement : jupe, pagne et robe</p> <p>Coiffure : perruque</p>	<p>Emotionnelle, préoccupée, naïve,</p>	<p>Sociable (mais méfiant), riche, patron, industriel, père de Moussa</p>
<p>M. Sissoko</p> 	<p>Homme Ivoirien, gros</p> <p>Habillement : boubou, costumes</p> <p>Coiffure : tête rasée</p>	<p>Sur de lui-même, autoritaire, agressif, menaçant, violent, préoccupé, traditionaliste</p>	<p>Sociable (mais méfiante), femme de M. Sissoko, mère protectrice de Moussa</p>
<p>Mme Sissoko</p> 	<p>Femme Ivoirienne, grosse</p> <p>Habillement : jupes, pagnes, tenues militaires</p> <p>Coiffure : perruques</p>	<p>Emotionnelle, protectrice, préoccupée</p>	<p>Sociable, cadre de compagnie, alcoolique (fanatique du koutoukou), père d'Aya</p>

<p>Ignace</p> 	<p>Homme Ivoirien</p> <p>Habillement : culotte, pantalon, t-shirt, costume, cravate</p> <p>Coiffure : tête rasée</p>	<p>Emotionnel, colérique, agressif, préoccupé, malin, infidèle, traditionaliste</p>	<p>Sociable, épouse d'Ignace, assistante de direction, guérisseuse, mère d'Aya</p>
<p>Fanta</p> 	<p>Femme Ivoirienne</p> <p>Habillement : pagne, robe, couronne de tête, foulard de tête</p> <p>Coiffure: cheveux naturels</p>	<p>calme, raisonnable</p>	<p>Sociable, journaliste, alcoolique (adore l'ambiance du maquis et le koutoukou), père d'Adjoua et d'Albert, ami d'Ignace et Koffi</p>
<p>Hyacinte</p> 	<p>Homme Ivoirien (âgé)</p> <p>Habillement : t-shirt, pantalon, veste, cravate</p> <p>Coiffure: chauve</p>	<p>Emotionnel, colérique, sauts d'humeur, traditionaliste</p>	<p>Sociable, mariée avec Hyacinte, travailleuse, mère d'Adjoua et d'Albert</p>

<p>Korotoumou</p> 	<p>Femme Ivoirienne</p> <p>Habillement : pagne, robe, foulard</p> <p>Coiffure : de temps en temps foulard sur sa tête</p>	<p>Calme, peu bavarde</p>	<p>Sociable, chômeur, fanatique du koutoukou et du maquis, marié avec Alphonsine, père de Bintou, oncle éloigné d'Hervé</p>
<p>Koffi</p> 	<p>Homme Ivoirien (âgé)</p> <p>Habillement : chemise, pantalon, cravate</p> <p>Coiffure : chauve</p>	<p>Emotionnel, colérique, traditionaliste</p>	<p>Sociable, travailleuse, épouse de Koffi, mère de Bintou</p>
<p>Alphonsine</p> 	<p>Femme Ivoirienne</p> <p>Habillement : pagnes, foulard</p> <p>Coiffure : foulard sur sa tête</p>	<p>Emotionnelle, préoccupée</p>	<p>Sociable, traditionaliste, polygame, père de Félicité</p>

<p>Zékina</p> 	<p>Homme Ivoirien (âgé)</p> <p>Habillement : t-shirt, pantalon, chapeau de paille, canne</p> <p>Coiffure : toujours avec son chapeau de paille</p>	<p>Emotionnel, naïf, imprévisible, menaçant</p>	<p>Sociable, homosexuel, ami d'Innocent, Parisien</p>
<p>Sébastien</p> 	<p>Jeune Français</p> <p>Habillement : style occidental</p> <p>Coiffure : style occidental</p>	<p>Préoccupé, émotionnel, hypocrite</p>	

2.3. Contexte historique

Cette section est importante pour l'analyse des planches dans *Aya de Yopougon*. Elle permet de contextualiser la bande dessinée dans son époque ivoirienne. La section va présenter le passé et l'actualité de la Côte d'Ivoire.

L'histoire du territoire de l'actuelle Côte d'Ivoire est caractérisée par l'installation à diverses époques de populations issues des régions voisines, dont les plus anciennes implantations étaient localisées sur la Lagune côtière (Encyclopédie Larousse en ligne). Ces implantations vont former quatre grands groupes ethniques :

Le groupe mandé, localisé dans le nord-ouest du pays, ce groupe, appelé aussi *mandingue*, compte surtout les Malinké, les Bambara, les Dioula, les Foula, etc. Au centre-ouest, l'ethnie des Dan réside dans la zone montagneuse du pays, principalement autour de Man. Le groupe krou, se situe au centre-sud et au sud-ouest résident les Krou ou Magwé, la principale population de cet ensemble ethnique étant les Bété. Le groupe gour (voltaïque), se concentre au nord-est, ce groupe constitue l'un des plus anciens peuples du pays, avec les Sénoufo et les Lobi, qui habitent le Nord. Le groupe akan est à l'est, au centre et au sud-est se trouvent les Akan, l'ethnie la plus nombreuse, et que l'on divise en *Akan du centre* (principalement Baoulé), en *Akan frontaliers* (Agni, Abron, etc.) et en *Akan lagunaires* (Ebrié, Abouré, Adioukrou, Appolloniens, etc.)²

Bien que la coexistence de ces peuples ne fût pas totalement pacifique, il ne semble pas qu'elle ait donné lieu à des affrontements majeurs avant l'arrivée des colons. La colonie française suivit une voie pacifique au début, organisa des traités de protectorats négociés par de jeunes administrateurs, notamment Treich-Laplen, Binger et Delafosse, qui sont honorés par les Ivoiriens jusqu'à présent (Encyclopédie Larousse en ligne). La Côte d'Ivoire fut créée en tant que colonie en 1893, et son rattachement à l'Afrique Occidentale française (AOF) se fit en 1904. Mais la conquête du centre du pays connut une forte résistance des Gouros et des Baoulés et celle du nord sous le commandement du chef malinké Samory Touré, qui résistait à la domination coloniale

²Institut National de Statistique de la Côte d'Ivoire.

depuis la Guinée. Il fut vaincu en 1898, mais des foyers de résistance durèrent jusqu'à la Première Guerre Mondiale (Ibid.).

L'histoire de la Côte d'Ivoire s'identifie avec celle de Felix Houphouët-Boigny, qui est considéré comme le père fondateur de ce pays. Houphouët-Boigny est né à Yamoussoukro en 1905. Il est issu d'une famille de noblesse paysanne. Il passa son enfance entre la Côte d'Ivoire et le Sénégal : il fit ses études primaires en Côte d'Ivoire puis à l'école primaire William Ponty de Dakar (La Présidence de la Côte d'Ivoire). Il continua ses études à l'école de médecine de Dakar, où il obtint son diplôme de médecine en 1925. De cette même année jusqu'en 1960, Il engagea une lutte syndicale et politique qui sera couronnée par l'indépendance le 7 août 1960. Voici les étapes : en 1944, Houphouët-Boigny fonda le syndicat des planteurs africains et commença à siéger à l'Assemblée constituante française en 1945 ; il sera constamment réélu pendant toute la IV^e République. Le 16 avril 1946, la loi attachée à son nom était promulguée « tendant à supprimer le travail forcé dans les Territoires d'outre-mer ». En octobre 1946, Houphouët-Boigny était à la tête du Rassemblement démocratique africain (RDA), un parti multi-territorial, créé à Bamako (Encyclopédie Larousse en ligne).

En 1960, Houphouët-Boigny hérita d'une colonie relativement riche. Pendant son règne en tant que premier président de la Côte d'Ivoire, Il mit en place une politique de libéralisme économique qui attira des investisseurs étrangers notamment français. Ce qu'il faudrait retenir est qu'après l'indépendance du 7 août 1960, la Communauté française continuait à y rester sans être inquiétée, et cela n'était pas le cas dans d'autres pays du continent après les indépendances où une bonne partie de la population occidentale a dû partir ; l'influence militaire et politique française est restée intacte dans la gestion du pays (Ištók et Koziak, 2010). A partir du Code des investissements de 1959, il parvint à créer les bases d'une prospérité économique avec une croissance de 11 à 12%, connue sous le nom de « miracle ivoirien » qui provenait largement de l'agriculture ou de la production du binôme café-cacao (La Présidence de la Côte d'Ivoire). En plus, le pays était doté d'une industrialisation spectaculaire avec des industries de transformations d'Abidjan, notamment la brasserie SOLIBRA (Société

de Limonaderies et de Brasseries d'Afrique) et des infrastructures économiques de qualité telle que le Port d'Abidjan et le Port de San Pedro. Le Port d'Abidjan est situé au cœur du Golfe de Guinée, hérité de la colonisation pour faciliter les échanges commerciaux entre les Européens et les Ivoiriens. C'est un port stratégique qui a été construit à la tête de pont du chemin de fer Abidjan-Niger (Le Port d'Abidjan). Le Port de San Pedro était initialement dans le besoin de réduire les disparités régionales au Sud-Ouest du pays et servir de port de transit pour les pays voisins sans littoral, notamment le Mali, la Guinée forestière, le Liberia (Le Port de San Pedro).

Par ailleurs, la Côte d'Ivoire avait un niveau de vie élevé, qui permettait une scolarisation de qualité. Il y a eu un grand développement dans le domaine de l'éducation avec la construction d'infrastructures au niveau secondaire et supérieur. De surcroît, des infrastructures sanitaires se sont développées avec la construction de plusieurs centres de santé, notamment le Centre de santé communautaire (La Présidence de la Côte d'Ivoire). On peut dire que la bande dessinée *Aya de Yopougon* se situe dans une période marquée par le développement ivoirien sous la présidence d'Houphouët-Boigny. Du point de vue politique, la Côte d'Ivoire a été caractérisée par sa stabilité dès son indépendance jusque vers la fin du règne d'Houphouët-Boigny. Elle se distinguait non seulement des pays de l'Afrique de l'Ouest mais aussi de l'ensemble du continent (Ištók & Koziak, 2010). Cette stabilité politique a été rendue possible grâce au système du parti unique : le Parti démocratique de Côte d'Ivoire (PDCI), que dirigeait Houphouët-Boigny jusqu'à sa mort en 1993. La stabilité de la présidence d'Houphouët-Boigny semble s'être éteinte avec lui.

En effet, la Côte d'Ivoire a connu une montée de l'idéologie d'« ivoirité », une conception de citoyenneté basée sur des origines autochtones (Cutolo, 2010). L'« ivoirité » a été conçue par un groupe d'intellectuels proche d'Henri Konan Bédié, dauphin constitutionnel d'Houphouët-Boigny, dans le contexte de la lutte politique opposant Konan Bédié à Alassane Ouattara au poste présidentiel du pays. Ce concept d'« ivoirité » avait pour but de présenter Ouattara en tant qu'un étranger burkinabé qui veut diriger le pays (Ibid.). La rhétorique « ivoiritaire » va remettre en question la politique d'ouverture et d'intégration des étrangers, une politique instituée depuis la

colonisation, ayant valu à la Côte d'Ivoire la qualification de « terre d'accueil » (Jolivet, 2003, p.5). Si l'objectif de neutraliser Ouattara est atteint, celui de légitimer le pouvoir de Konan-Bédié sera un échec. Les élections présidentielles de 1995 lui donnant une large victoire, masque un taux élevé d'abstention, conséquence du boycott du RDR (Rassemblement des républicains) et FPI (Front populaire ivoirien), regroupés au sein du Front Républicain. La période qui suit les élections est marquée par une embellie économique, qui semble donner raison à l'« ivoirité », et à celui qui voulait faire de la Côte d'Ivoire un « éléphant d'Afrique » (Ibid.). Si cette croissance économique est palpable aux yeux des financiers, elle ne va pas se traduire en un « mieux être » social, au contraire, la population s'appauvrit. Pour adoucir cette tension sociale, l'adoption d'une loi sur le domaine rural a été largement votée à l'assemblée nationale en décembre 1998. Cette loi réserve « la propriété foncière aux Ivoiriens » (Jolivet, 2003, p.41).

En outre, une tendance régionaliste et religieuse va entrer à la mode. Il faudrait signaler que déjà sous Houphouët-Boigny, les habitants du Nord ont fait circuler un manifeste « Charte du nord » visant à diviser le pays. Cette tendance va opposer les Ivoiriens majoritairement musulmans des savanes du Nord, aux Ivoiriens chrétiens du Sud forestier. L'assimilation des Ivoiriens du Nord aux étrangers musulmans (venus d'Afrique de l'Ouest francophone) renforce ce sentiment que les Ivoiriens du Nord sont des étrangers. Cette marginalisation de la population du nord semble être, selon Jolivet (2003), la conséquence de l'inadéquation des frontières héritées de la colonisation avec la carte de peuplement. Jolivet (2003) trouve que les frontières de la Côte d'Ivoire ne respectent pas les groupes de populations. Les Senoufo se retrouvent en Côte d'Ivoire, au Burkina Faso, au Mali et en Guinée. En plus, les Wé se situent à la frontière de la Côte d'Ivoire avec le Liberia et les Agni avec le Ghana. L'assimilation des Malinkés et Sénoufo avec les pays voisins trouve sa cause dans la proximité de leur culture sociolinguistique et religieuse. Pour certains sudistes, ce facteur d'assimilation a favorisé le mélange et l'usurpation de la nationalité ivoirienne produisant de « vrai faux » ivoiriens (Ibid., p.38).

La contestation sociale va continuer de croître et va entraîner une mutinerie militaire qui sera fatale au pouvoir de Konan-Bédié. Le 29 décembre 1999, une poignée de mutins de MINURCA (Mission des Nations Unies en République Centrafricaine) renverse le pouvoir de Konan-Bédié, avec comme motif principal, l'augmentation de leur solde. Ces mutins ont fait appel à leur ancien chef d'Etat-major Robert Guéï. Le coup d'Etat est accueilli avec joie par la population ivoirienne. Le général Guéï met en place un Comité national de salut public (CNSP), et assure qu'il n'est là que pour « balayer la maison » (Jolivet, 2003, p.42), et qu'il organisera des élections démocratiques dans lesquelles toutes les forces politiques ivoiriennes seront représentées. Cela va encourager le retour au pays des exilés politiques et la libération des prisonniers politiques. Au début, le général tient sa promesse : un gouvernement de transition est mis en place comprenant les différentes forces politiques notamment celle de RDR et FPI. Le général Guéï annonce la tenue d'un référendum pour la modification de la Constitution.

Cette modification va durcir les conditions requises pour la candidature présidentielle, notamment la nécessité d'être ivoirien, né de parents ivoiriens (code électoral 1994). De plus le candidat à l'élection présidentielle doit désormais justifier d'une part « d'une présence continue sur le territoire ivoirien les cinq années qui précèdent l'élection » et d'autre part « ne s'être jamais prévalu d'une autre nationalité » (Jolivet, 2003, p.43). Avec ce nouveau code électoral, Alassane Ouattara sera de nouveau exclu de la course au fauteuil présidentiel. Les urnes vont donner victoire à Laurent Gbagbo. Parallèlement, ce nouveau président va souffrir d'une carence de légitimité car 62% des ivoiriens se seraient abstenus (Ibid., p.43).

Dans ce contexte politique, Laurent Gbagbo va organiser un « Forum pour la réconciliation nationale », débattant sur la légitimité de son pouvoir, recommandant à tous l'acceptation des résultats des élections et parlementant sur la nationalité controversée d'Alassane Ouattara. Malgré cela, le RDR participe paisiblement aux élections municipales et départementales de mars et de juillet 2002. Mais le 19 septembre 2002, un coup d'état manqué se transforme en rébellion armée. La situation aboutit à une partition de fait du pays entre une zone dite gouvernementale au sud et

celle du Centre Nord-Ouest (CNO) sous l'autorité de la rébellion. Entre 2002 et 2007, de nombreux accords « consensuels » ont été signés et remis aussitôt en cause, eu égard aux reports successifs des élections présidentielles. Finalement, c'est le 31 octobre 2010 que se tiennent les scrutins présidentiels qui vont contraindre Laurent Gbagbo et Alassane Ouattara à un second tour. Au terme de ce second tour, Alassane Ouattara l'emporte avec 54.10% des suffrages (La Présidence de la Côte d'Ivoire).

La Côte d'Ivoire plonge dans une crise post-électorale jusqu'à l'arrestation de Laurent Gbagbo le 11 avril 2011, qui sera assignée en résidence surveillée à Korhogo le 5 décembre 2011, et ensuite il sera transféré à la Cour Pénale Internationale au Pays-Bas, pour répondre aux accusations de crimes de guerre et de crimes contre l'humanité, dont il fait l'objet. Alassane Ouattara sera investi en tant que président en mai 2011 à Yamoussoukro et s'engage dans la réconciliation nationale (Ibid.).

Par contre, le conflit post-électoral reste difficile à surmonter jusqu'à nos jours. Cela a entraîné la plus grave crise humanitaire et de droits humains en Côte d'Ivoire depuis 2002. Selon le rapport *Ils ont regardé sa carte d'identité et l'ont abattu* d'Amnesty International :

Des centaines de personnes ont été tuées illégalement souvent uniquement sur la base de critères ethniques ou d'affiliations politiques présumées. Des femmes et des adolescentes ont été victimes de violences sexuelles, y compris de viols, et des centaines de milliers de personnes ont été contraintes de fuir leur domicile pour trouver refuge dans d'autres régions de la Côte d'Ivoire ou dans les pays voisins, notamment au Liberia³.

De plus, le rapport continue de témoigner des actes de violences même après la prise du pouvoir d'Alassane Ouattara :

Les violations et atteintes aux droits humains se sont poursuivies après l'arrestation de l'ancien président Laurent Gbagbo, le 11 avril 2011. A Abidjan, une véritable chasse à l'homme a été lancée contre des partisans avérés ou supposés de l'ancien président et plusieurs haut responsables très proches de

³Le rapport d'Amnesty international sur les violences post-électorales en Côte d'Ivoire.

l'ancien président ont été frappés et maltraités dans les heures qui ont suivi leur arrestation. Dans l'ouest du pays, des milliers de personnes ont fui leurs maisons et, au moment où le présent document est finalisé (à savoir le 17 mai 2011), beaucoup continuaient de vivre dans la brousse par crainte de rentrer chez elles. Ces populations, qui appartiennent à des groupes ethniques considérés comme favorables à Laurent Gbagbo, sont laissées à elles-mêmes et ne bénéficient que de peu voire d'aucune protection ni de la part des Forces républicaines de Côte d'Ivoire (FRCI), créées le 8 mars 2011, par le président Alassane Ouattara, ni de la part des forces de maintien de la paix de l'Opération des Nations Unies en Côte d'Ivoire (ONUCI). Dans certains cas, les populations qui ont tenté de rentrer chez elles ont été victimes de violences et ont parfois constaté que leurs maisons étaient occupées par d'autres⁴.

Ce rapport montre que toutes les parties au conflit ont commis des crimes de guerre et des crimes contre l'humanité. Ce qu'il faudrait noter est que la Côte d'Ivoire est devenue l'objet d'amnésie et d'amnisties ; tous les gouvernements qui se sont succédé depuis ces deux dernières décennies ont délibérément refusé de faire face à leurs responsabilités en termes de lutte contre l'impunité.

2.4. Yopougon

Yopougon signifie littéralement « Champs de A Yopou ». Les origines de la commune de Yopougon remontent au temps où les guerres tribales opposaient les différents grands groupes Ebrié, situés aux environs de l'actuelle usine « UNIMAX » et ses alentours (Kouadio, 2005). Le développement du territoire de Yopougon a commencé en 1970 dont les premières maisons sortiront de terre en 1972. Yopougon fait partie des espaces urbains développés dans à partir des années 1960 sous la présidence de Felix Houphouët-Boigny, notamment les constructions urbaines dans son village natal, Yamoussoukro, qui abrite certains sièges du pouvoir — tel que le palais présidentiel et

⁴Ibid.

des importantes institutions — telle que la reproduction plus grande de la basilique de Saint-Pierre de Rome, reflétant l'identité ivoirienne (Steck, 2008).

La commune de Yopougon couvre une superficie de 153,06 km², sa population est estimée à plus d'un million d'habitants. La population a un pourcentage élevé de jeunes (56%) ; il y a un peu plus d'hommes (51%) que de femmes (49%) (Kouadio, 2013). La commune est limitée au nord par les communes d'Abobo et d'Anyama, au sud par le port d'Abidjan et l'Océan Atlantique, à l'est par la commune d'Attécoubé et à l'ouest par la commune de Songon. La commune de Yopougon se divise en 40 quartiers dont 12 villages de type traditionnel et une multitude de quartiers précaires. La mairie de Yopougon est située dans le quartier Sideci de Kouté. En termes de densité, elle est la deuxième commune la plus peuplée de l'agglomération d'Abidjan (Kouadio, 2005).

La commune de Yopougon est baptisée par les jeunes ivoiriens « Yop City », « à l'américaine » (Loiseau, 2013, p.14). Elle est aussi marquée par une diversité relativement forte d'ethnies ivoiriennes et étrangères. La commune de Yopougon est connue sous le nom de « cité dortoir » simplement parce qu'elle est en majorité composée d'habitations groupées, construites par les sociétés immobilières parapubliques et privées ainsi que par des entreprises locales (Kouadio, 2005). L'économie de la commune est dominée par le commerce avec plus de quinze marchés et deux mille établissements commerciaux qui regroupent tous les artisans du secteur informel. En plus d'être la plus grande commune du pays, Yopougon jouit de la présence d'une importante zone industrielle entre Andokoi et Gesco, et d'une zone artisanale située dans le secteur de Niango (Kouadio, 2005). Yopougon abrite des grands instituts de recherche du pays, tels que le Centre Suisse de Recherche Scientifique (CSRS) et l'institut Pasteur. Elle produit aussi de l'électricité pour les besoins du pays, et pour la sous-région grâce à la Centrale Thermique d'Azito.

Du point de vue de l'infrastructure sanitaire, Yopougon dispose d'un Centre Hospitalier Universitaire avec des infrastructures modernes pour une meilleure prise en charge des malades (Toure, 2006). Il existe également un centre de Protection Maternelle et Infantile, et surtout des hôpitaux de proximité, qui sont créés par le gouvernement afin que toute la population ait accès aux soins (Ibid.). Du point de vue socioculturel, la

commune de Yopougon dispose de plusieurs centres d'animation. Le stade Municipal reçoit des compétitions sportives et culturelles, notamment le « GUEBIA » qui bénéficie du soutien de la mairie. Sur le plan culturel, la commune de Yopougon a sa foire commerciale, industrielle et gastronomique appelée « FIGAYO » (Ibid.). Elle est la plus grande et la plus importante du pays et regroupe plus de 100 entreprises et draine plus de 15000 visiteurs par jour (Ibid.). De plus, toutes les confessions religieuses sont présentes dans la commune de Yopougon pour participer à leur manière à l'éducation morale et religieuse de la population (Ibid.). Yopougon a un atout touristique et hôtelier, du fait qu'elle regorge d'une centaine d'hôtels, de restaurants, d'endroits de détente, y compris sa célèbre île de Boulay. A côté des grands espaces de commerce, on note la présence d'un nombre important de « maquis » dont la célèbre « rue Princesse », lieu de rencontre et de distraction par excellence de la population abidjanaise. Cette rue est composée d'une trentaine de maquis et bars, qui attirent chaque soir des milliers de personnes venant de divers horizons (Kouadio, 2005).

Kouakou N'guessan (1983) mentionne que le mot « maquis » est défini dans *le Robert* comme « une végétation constituée de forêt dégradée sur sols siliceux, ou les arbres caractéristiques sont remplacés par des espèces arbustives [...] formant une broussaille continue souvent impénétrable » (1983, p.545). En rapport avec cette définition, N'guessan note qu'une autre signification est mentionnée, désignant par « maquis, un lieu boisé, montagneux et retiré [...] où se refugiaient et se regroupaient les résistants pour échapper à l'occupant et le harceler » (Ibid.). Il se trouve que ni la description botanique, ni celle de géographie ne rendent compte de la signification du maquis dans la version ivoirienne. (Ibid.). Le mot « maquis » renvoie en Côte d'Ivoire à une triple réalité qui est à la fois gastronomique, culturelle et politique (Ibid.). Pour la version ivoirienne, le maquis est tout d'abord le lieu de restauration. En effet, il s'agit d'un local de fortune, édifié plus ou moins sommairement, généralement sans autorisation, pour répondre au besoin d'une clientèle ponctuelle. N'guessan décrit l'aspect physique du maquis ivoirien :

des cartons d'emballage, de la tôle ondulée, « reformée » après de loyaux services sur d'autres toits, des contre-plaqués d'occasion, des rebus de

planches et des chevrons de la dernière qualité [...] sont réunis pour créer un abri capable de contenir 10 à 30 personnes assises et les libérer des bains de soleil ou de pluies où nagent trop fréquemment les salariés de la ville pendant la pose des repas (1983, p.546).

Le service de la cuisine du maquis est assuré par des femmes et des jeunes filles en régime familial ou salarial, qui font la navette avec l'arrière-boutique où les plats se confectionnent, à ciel ouvert, sur de grands foyers alimentés par du charbon ou du bois (N'guessan, 1983). Quant à la cuisine du maquis, le menu est surtout composé de plats nationaux :

foutou de banane ou d'ignames, sauce graine (à l'huile de « graine » de palme), sauce claire (aux aubergines), sauce arachide, « attiéké » (semoule de manioc), poisson, riz blanc, riz gras (avec des morceaux de viande), pattes de bœuf ou de mouton agrémentées d'une forte sauce pimentée stimulant le palais et les nerfs et appelée « pépé-soupe », le « keddjenou » (poulet cuit à l'étouffée dans des pots en terre de fabrication locale) (1983, p.546).

Selon N'guessan (1983), la particularité et l'attrait du maquis ne se trouvent dans cette liste, mais plutôt dans un autre plat très prisé par les clients : « viande de brousse », gibier ramené clandestinement de l'intérieur du pays par des trafiquants, « à partir d'un itinéraire toujours renouvelé afin d'échapper au contrôle des agents des Eaux et Forêts en mal de répression, l'abattage et la vente d'animaux sauvages faisant l'objet d'une interdiction formelle sur tout le territoire national » (1983, p.547).

En plus, la boisson locale « koutoukou » est à la mode au maquis. Selon Camara (2003), le « koutoukou » est une eau-de-vie artisanale dont la production et la commercialisation ont été interdites en Côte d'Ivoire depuis 1964. Malgré la prohibition, cette boisson alcoolisée est distillée clandestinement dans toutes les régions du pays, à partir de la fermentation d'extraits de matières végétales dont le vin de palmier (Ibid.). Camara (2003) souligne que les recherches ont démontré que le koutoukou occupe une place de choix aussi bien dans la consommation des boissons contenant de l'alcool que dans les habitudes socioculturelles des Ivoiriens. Cela a également permis de faire un constat que ce breuvage alcoolisé traditionnel représente un danger potentiel pour les

consommateurs (suite à la clandestinité de sa production). Pour diminuer les risques encourus par les consommateurs, la levée de l'interdiction et la normalisation du « koutoukou » a été établie en 1999 (Ibid.).

Par ailleurs, les élections présidentielles d'octobre 2000 et la découverte du charnier de Yopougon où les gendarmes ont assassiné 150 personnes au lendemain de ces élections, la plus grande commune du pays est livrée à des tensions politiques liées à la crise ivoirienne. Elle est devenue le quartier général du nationalisme « patriotique » au soutien à l'ancien président Laurent Gbagbo (Steck, 2008). La commune faisait pourtant partie du « miracle ivoirien » avec plus de 100 entreprises et plus de 8000 salariés dans les premières années de sa création ; aujourd'hui elle en compte environ 300 (Steck, 2008). Cela montre que Yopougon est une référence de l'identité ivoirienne par excellence. Elle est donc indispensable dans la contextualisation de mon analyse des personnages dans *Aya de Yopougon*.

2.5. Auteure

La Côte d'Ivoire a été le théâtre de conflits politiques, religieux et ethniques dès la mort d'Houphouët-Boigny jusqu'à la crise poste-électorale de 2010 causée par le fait que le président Gbagbo refusait de céder la chaise présidentielle. Ce dernier a été délogé et capturé par une milice pro-Wattara. Ce conflit a donné naissance à de fortes représailles entre les loyalistes pro-Gbagbo et pro-Wattara.

Bien que le pays ait connu un passé douloureux, les Ivoiriens gardent toujours une mémoire glorieuse de leur pays. Marguerite Abouet a un caractère l'une des ivoiriennes qui sont hantées par la « belle époque » de la Côte d'Ivoire qui est nostalgique, et n'hésite pas à la partager avec les citoyens ivoiriens et ceux du monde entier dans *Aya de Yopougon*. Cette bande dessinée nostalgique d'Abouet peut être en rapport avec le raisonnement d'Eisner (1985) qui trouve que la bande dessinée communique dans un

langage qui tourne autour d'une expérience visuelle commune entre le créateur et le récepteur.

Abouet est née à Abidjan en 1971. Elle a passé son enfance dans le quartier populaire de Yopougon jusqu'à l'âge de douze ans. A cet âge, ses parents décident de l'envoyer avec son frère chez leur oncle maternel à Paris pour qu'ils poursuivent leurs études. Abouet débarque à Paris en 1983, elle y découvre les bibliothèques et se passionne rapidement pour les livres. Elle écrit bientôt des romans qu'elle n'ose pas faire lire au public. En même temps, elle devient tour à tour « punk, supernouno pour des triplés, pour des mamies et papis, serveuse, opératrice de saisie... » (Gallimard).

Ce n'est qu'après une carrière d'assistante juridique qu'elle se lance à temps plein dans l'écriture et crée avec Clément Oubrerie le personnage d'Aya. En 2006, *Aya de Yopougon* (Tome 1) remporte le prix du Premier album au Festival international de la bande dessinée d'Angoulême, suivi du couronnement de son troisième volet par le prix du Margouillat, décerné lors du festival Cyclone BD en 2007 (Africultures). Les six tomes d'*Aya de Yopougon* se sont vendus à « un demi-million d'exemplaires en France, et la série a été traduite en quinze langues » (Loiseau, 2013, p.6). Abouet vit actuellement dans la région parisienne. Elle écrit de nombreuses histoires pour l'édition, la télévision et le cinéma. Parmi ses œuvres, on note les quatre tomes de la série pour jeunes lecteurs *Akissi*, les deux tomes *Bienvenue* (dont l'histoire se déroule hors de l'Afrique) et *Délices d'Afrique* qui est un livre de recettes de cuisine. Elle a également fondé une association, Des livres pour tous, dans le but de rendre le livre plus accessible aux enfants d'Afrique en créant des maisons de quartier-bibliothèques (Haurie-Caussie, 2013). Par ailleurs, il faut signaler le côté militant de l'auteure surtout dans la création de la bande dessinée *Aya de Yopougon*. Abouet n'hésite pas d'exhiber son militantisme en faveur de son lieu d'origine :

J'étais tellement agacée par la manière dont les media reflétaient systématiquement les mauvais côtés du continent africain, les habituelles litanies des guerres, de la famine, du sida et autres catastrophes, que j'ai souhaité en montrer l'autre face, raconter qu'en Afrique aussi il existe une vie quotidienne moderne (Ayayi).

Dans *Aya de Yopougon*, elle raconte avec une voix et un humour inédits une Afrique loin des clichés, de la guerre et de la famine. Abouet est donc une auteure et scénariste engagée, qui peut être associée aux auteurs du postcolonialisme, c'est-à-dire ceux qui essayent de décentrer et de régionaliser le monopole de l'universalisme que détiendrait l'Occident. Dans ce sens, cette bande dessinée devient une œuvre à la fois nostalgique et protestataire.

2.6. Conclusion partielle

Aya de Yopougon est un exemple de la réussite de la bande dessinée africaine sur le plan international. La bande dessinée est définie dans le contexte ivoirien : elle se situe dans les années 1970, la période du « miracle ivoirien », une réussite économique de la nation ivoirienne après son indépendance en 1960 et une stabilité politique sous la présidence d'Houphouët Boigny. La commune de Yopougon fait partie du projet urbain de grande ampleur, dont le régime Boigny entretenait jusqu'à son inachèvement dû aux multiples problèmes tels que financiers. Cette commune est représentative de la société postcoloniale en Côte d'Ivoire sur le plan culturel, politique et social.

Par ailleurs, la Côte d'Ivoire est devenue un Etat livré à plusieurs maux notamment aux conflits politiques et ethniques dont la commune de Yopougon a été l'une des communes les plus affectées du pays. Bien qu'il y ait eu une commission pour la réconciliation nationale, les Ivoiriens sont toujours sous l'emprise des tensions politiques et sociales. Dans *Aya de Yopougon*, Abouet n'aborde pas le présent ivoirien mais évoque la mémoire nationale du passé de la Côte d'Ivoire avec nostalgie et satire. Par contre, le chapitre analytique de ce projet de recherche sera limité car la bande dessinée *Aya de Yopougon* se situe dans les années 1970, pendant le règne du président Houphouët-Boigny.

Chapter 3 : Concepts et démarches théoriques

Ce chapitre va se focaliser sur les opinions de théoriciens qui ont défini la bande dessinée et la postcolonialité. En ce qui concerne les théories de la bande dessinée, je vais notamment me plonger dans le travail de Will Eisner (1985), de Benoît Peteers (1991) et celui d'Angenot (2014). En plus, je vais présenter les théories sur la bande dessinée africaine évoquées par Célestin Monga (1996), Achille Mbembe (2001) et Lyombe Eko (2010). Pour le concept de postcolonialité, je vais tourner autour des travaux d'Alfred Memmi (1973) et Robert Young (2009). Je vais aussi tenter d'établir les relations qui existent entre ce terme et d'autres notions connexes : colonie, colonisation et postcolonialisme. Plus loin dans ce même chapitre, je vais présenter la définition opératoire, l'objectif, l'hypothèse et le questionnement de ce travail. Cela sera suivi des théories et méthodes que je vais juger indispensables pour ce projet de recherche.

3.1. Lecture de la bande dessinée

La bande dessinée attire l'attention de critiques littéraires dont le but est maintenant de mettre en place une convention de théories afin d'analyser de manière simultanée le texte et le dessin, et créer « un mode d'expression conjuguant le langage verbal et iconique » (Fatmi, 2011, p.90). Il y a un bon nombre de méthodes d'analyse qui ont voulu appréhender d'abord l'aspect textuel et ensuite l'aspect graphique pour mieux comprendre une planche (*Ibid.*, 2011). La méthode de Pierre Fresnault-Deruelle (1976) présente la sémiologie comme discipline capable de comprendre l'adaptation de la bande dessinée dans un format différent des strips de journaux. Il trouve que : « le problème ainsi posé n'est qu'une instance méthodologique susceptible de nous aider à aborder une pratique spécifique d'un point de vue sémiologique, étant entendu que notre approche – chercher des structures – n'a rien avoir avec la pratique elle-même :

faire des bandes dessinées » (Ibid., p.17). Pour Fresnault-Deruelle (1976), « le style de l'artiste doit se couler dans un code ».

Par contre, le formatage de la bande dessinée en code n'est pas apprécié par Harry Morgan (2003) qui déclare que : « les fameux "codes" de la bande dessinée (code de ballons, des couleurs, etc.) n'en sont pas. Aucune description n'a été en mesure de mettre en lumière des règles de combinaison d'unités élémentaires, d'où découlerait le sens » (Morgan, 2003, p.360). Pour lui, la réduction de la bande dessinée à des codes a peu d'intérêt théorique. Il estime que : « le "sens" en bande dessinée découle de la succession de dessins (qui ne relève pas d'une sémiotique), complétés par le langage (qui est, lui, le modèle de toute sémiotique) qu'on a repérés ont un rôle tout à fait marginal » (Morgan cité dans Fatmi, 2011, p.91). Dans ce sens, il dénonce les sémiologues de vouloir compliquer le fait de parvenir à la révélation d'une idéologie clairement lisible dans la bande dessinée : « l'idéologie de toute fiction, même si elle passe par des éléments formels, est clairement et immédiatement lisible » (Ibid., p.92).

En plus, le travail d'Eisner (1985) va éclairer sur la lecture de la bande dessinée. Dans *Comics & Sequential Art*, Eisner affirme que la bande dessinée communique dans un langage qui s'appuie sur une expérience visuelle commune à la fois au créateur et au récepteur. En outre, Eisner trouve que le format de la bande dessinée présente un montage de mots et d'images auquel le lecteur est censé exercer ses compétences visuelles et verbales. Pour Eisner, les schémas d'art et celui de la littérature doivent être juxtaposés les uns aux autres. La bande dessinée, selon Eisner, peut être une lecture au sens large du terme. Wolf décrit l'activité de la lecture de la manière suivante :

For the last hundred years, the subject of reading has been connected quite directly to the concept of literacy; [...] learning to read [...] has meant learning to read words [...] but [...] reading has gradually come under close scrutiny. Recent research has shown that the reading of words is but a subset of a much more general human activity which includes symbol decoding, information, integration and organization....Indeed, reading - in the most general sense - can be thought of as a form of perceptual activity. The reading of words is one manifestation of this activity; but there are many

others – the reading of pictures, maps, circuit diagrams, musical notes, [...]
(Wolf cité dans Eisner, 1985, p.8).

Wolf admet que le processus psychologique impliqué dans la visualisation d'un mot et d'une image est analogue. Eisner (1985) nous propose plusieurs façons de lire et d'analyser la bande dessinée. Il indique que le texte peut être lu comme une image. Les caractères graphiques dans un texte fonctionnent en tant qu'extension de l'image. Dans ce sens, Eisner reconnaît que cela crée une atmosphère, un pont narratif et une implication de son. La compréhension d'une image, selon Eisner, dépend d'une expérience commune. Cela exige de l'artiste une certaine compréhension de l'expérience de vie de son lecteur si son message devrait être capté. Dans ce cas, Eisner trouve qu'une interaction devrait se développer car « l'artiste évoque des images communément stockées dans leur mémoire » (Eisner, 1985, p.13). Eisner comprend que le succès ou la faillite de cette méthode de communication dépendrait de la manière dont le lecteur pourrait saisir le sens et l'impact émotionnel de l'image. A partir de cette assertion, la compétence d'interprétation et de l'universalité de la forme choisie est critique (Ibid., p. 14). Eisner (1985) évoque une lecture d'images sans texte. Pour lui, il est possible de raconter une histoire par les images sans faire recours aux mots. De plus, Eisner s'appuie sur *The Spirit story "Hoagy the Yogi, Part 2"* (dont la première publication date de 1947), pour illustrer l'importance de l'image. Il dit que cette histoire de bande dessinée est tout entièrement racontée en pantomime. Eisner trouve qu'elle serait un exemple idéal pour démontrer l'usage de l'image dans une expression ou dans un récit. L'absence de dialogue pour renforcer l'action sert à démontrer la viabilité de l'image tirée de l'expérience commune (Ibid., p.16).

En outre, la réflexion d'Eisner sur la notion de temps dans la bande dessinée sera prise en compte dans ce projet de recherche. Le temps est une partie intégrante de la dimension de l'art séquentiel (Ibid., p.25). Dans la bande dessinée, il est un élément structurel essentiel. Eisner constate qu'une bande dessinée deviendrait « réelle » quand le temps est pris en compte dans la création (Ibid., p.26). Eisner pousse son raisonnement de notion du temps hors du cadre de la bande dessinée en se référant à

la théorie de relativité d'Albert Einstein sur la notion du temps : « *Time is not absolute but relative to the position of the observer* » (Ibid., p.28).

De surcroît, Eisner évoque l'importance de la lecture de la bulle dans la bande dessinée. Il note que « la bulle est lue de la même manière que le texte, c'est-à-dire de gauche à droite et de haut en bas (dans les pays occidentaux) et en fonction de la position de l'orateur » (Ibid., p.26). Eisner évoque aussi l'importance de la police dans la bulle. Il trouve qu'elle refléterait la nature et l'émotion du discours. Il remarque que La planche présente une réalité pour le lecteur de la bande dessinée (Eisner, 1985). L'acte de mettre l'action sur la planche définit non seulement ses périmètres, mais établit la position du lecteur par rapport à la scène et indique la durée de l'évènement. Dans la bande dessinée moderne, « le dispositif fondamental dans la transmission de temps est la planche ou la case. Ces lignes tracées autour de la représentation d'une scène, qui agissent comme un confinement de l'action du secteur de l'action, ont comme une de leurs fonctions la tâche de séparer ou d'analyser la déclaration totale » (Ibid., p.28).

En revanche, Frédéric Pomier (2005) déplore l'amateurisme dans l'approche théorique de la bande dessinée capable d'« élucider certains mystères et à légitimer par un regard scientifique dont la seule existence suffirait à convaincre un monde incrédule de son intérêt spécifique » (Pomier, 2005, p.16). Il met en cause la théorie d'Eisner qui part du constat que : « dans la bande dessinée, image et texte (analogique et digital) intervertissent leurs qualités propres mais que demeure la primauté du verbal qui commande même à l'image construite à partir de celui-ci » (Pomier cité dans Fatmi, 2011, p.90). Pomier reproche à Eisner de généraliser sa théorie sur l'ensemble de la bande dessinée : « sans tenir compte de leur caractère systématique qui fait, certes, sa personnalité d'imagier, mais qui ne correspond pas forcément aux choix graphiques et narratifs, en théorie infinie, de ses pairs » (Pomier, 2005, p.20). On peut soutenir ce reproche de Pomier car on peut se poser la question de savoir si Eisner avait pris le style africain en considération dans ses conclusions théoriques.

La théorie de Pierre Marlet, Jean-Louis Tilleuil et Catherine Vandraband (1991) va être utile pour ce projet de recherche. Cette théorie écarte l'idée de proposer « la méthode d'analyse du récit de bande dessinée, parfaitement achevée, au mode d'emploi

élémentaire et aux résultats immédiats garantis » (Marlet, Tilleuil & Vandraband, 1991, p.46). Ils se sont inspirés de la sémiologie et proposent les deux lectures suivantes dans l'analyse de la bande dessinée : « la première saisit une première cohérence, élémentaire, plate, dénotée, qui résulte d'une "coopération" entre le lecteur et la bande dessinée. C'est l'étape du résumé, de la formalisation du récit ». La deuxième lecture se penche sur les références culturelles diluées dans le récit : « un signe renvoie à mille signes, un récit à milles récits » (Marlet, Tilleuil & Vandraband cités dans Fatmi, 2011, p.92).

En plus, Marlet, Tilleuil et Vandraband (1991) proposent que « la grammaire du récit soit étudiée en première lecture et en deuxième lecture, ils sont pour une étude de la grammaire du discours en impliquant l'étude des aspects graphiques de la bande dessinée et l'analyse des « réseaux de sens supplémentaires » (Ibid, 1991). En effet, le développement du récit sera cerné de la manière suivante : « Un évènement transforme une situation initiale (S) en une situation finale (S') : c'est là le modèle théorique à la fois simple et universel auquel nous pouvons réduire le récit » (Marlet, Tilleuil & Vandraband, 1991, p.47). Ils précisent que la logique du processus repose essentiellement sur les trois éléments suivants : la manifestation d'une compétence par un personnage dans le récit, son passage à l'action et la présence éventuelle d'une sanction concluant le récit.

Conscients que leur théorie ne pourrait pas être chaque fois avantageuse dans toutes les situations, Ils présentent les avantages et les inconvénients de leur démarche. Ils trouvent que son avantage s'illustre à travers son « caractère transposable à l'infini » (Fatmi, 2011, p.92). Les désavantages de cette méthode « résident dans la nécessité de ressemblance et différence entre la situation initiale (S) et la situation finale (S'), ainsi que la détermination de la différence à travers un évènement qui permettrait la transformation de S en S' » (Ibid., p.93). Marlet, Tilleuil et Vandraband (1991) suggèrent de mettre en exergue les références culturelles présentes dans le discours de la bande dessinée et cela dans un « ultime contrôle » (Ibid., p.49).

Un autre regard théorique sera basé sur le travail de Peeters (1991) qui donne une certaine ouverture dans l'analyse de la bande dessinée. Peeters est ouvert à plusieurs

possibilités dans la lecture de la bande dessinée. En ce sens, il soutient qu'il est possible de lire la bande dessinée « de toutes les manières et dans tous les sens possibles : lecture naïve ou savante, politique, sociologique, philosophique ou psychanalytique, aucune, a priori, ne peut être interdite » (Peeters, 1991, p.6). En outre, il est en faveur de l'innovation figurant dans les bandes dessinées contribuant ainsi à des théories fondamentales contemporaines. Dans l'addition de l'étude du trait, de la couleur et du dialogue dans la bande dessinée, Peeters met l'accent sur l'étude de « la case, le strip, la planche, les relations entre le texte et le dessin, entre le scénario et sa mise en images » (Ibid., 1984, p.7). Il met de côté l'idée de « l'élaboration d'un parcours génétique où il est question de reconstituer les différentes phases du travail, depuis la première idée jusqu'au crayonné » (Peeters cité dans Fatmi, 2011, p.93). Ainsi Peeters propose « une approche analytique des composants du langage de la bande dessinée, centrée sur les fonctionnements d'avantage que sur l'engendrement » (Ibid.).

En outre, le travail d'Angenot (1974) va nous donner une clarification de l'analyse des œuvres de la paralittérature dont fait partie la bande dessinée. Angenot (1974) décrit la paralittérature comme étant « l'ensemble des modes d'expression langagière à caractère lyrique ou narratif que des raisons idéologiques et sociologiques maintiennent en marge de la culture lettrée » (1974, p.10). Il trouve que la paralittérature s'inscrit en dehors de la clôture littéraire, comme une production taboue, interdite, scotomisée, dégradée peut-être, tenue en respect, mais aussi riche de thèmes et d'obsessions qui dans la haute culture, sont refoulés (Ibid., p.11).

Dans sa théorie du discours social, Angenot constate que la normative « langue littéraire » d'une société est sans rapport avec la « langue » des linguistes (Angenot, 2014). Il trouve que « si le *discours social* est la médiation nécessaire pour que le code linguistique se concrétise en énoncés acceptables et intelligents, la perspective sociodiscursive n'en est pas moins heuristiquement étrangère à la démarche linguistique » (Ibid.). Pour lui, ces deux perspectives semblent irréconciliables et l'analyse des langages sociaux est antagoniste de la description de « la langue » comme système dont les fonctions sociales doivent être d'une certaine manière neutralisées, scotomisées.

Cependant, Angenot (2014) fait savoir que le discours social, à l'instar du « code » linguistique, est ce qui est déjà là présent, qui informe l'énoncé particulier et lui confère un statut intelligible. Angenot comprend que *l'analyse du discours* part d'une idée simple de ce qui se dit et s'écrit dans la vie en société, qui n'est jamais aléatoire ni « innocent » ; une querelle de ménage a ses règles et ses rôles, sa topique, sa rhétorique, sa pragmatique, et ces règles ne sont pas celles, à coup sûr, d'un mandement épiscopal, d'un éditorial politique ou de la profession de foi d'un candidat député (Ibid.). Il trouve que de telles règles ne dérivent pas du code linguistique. Elles forment plutôt un objet particulier, pleinement autonome, essentiel à l'étude de l'homme en société. Cet objet relevant des éléments sociologiques et historiques, Angenot convient que c'est la manière dont les sociétés se connaissent en se parlant et en s'écrivant, dont l'homme-en-société se narre et s'argumente (Ibid.). Son approche est de ne dissocier jamais le « contenu » de la « forme », ce qui se dit et la manière adéquate de le dire (Ibid.).

Le discours social unit des « idées » et des « façons de parler », de sorte qu'il suffit souvent de s'abandonner à une phraséologie pour se laisser absorber par l'idéologie qui lui est immanente. Angenot part du constat que si tout énoncé, oral ou écrit, communique un « message », la forme de l'énoncé est moyen ou réalisation partielle de ce message. Pour Angenot, les traits spécifiques d'un énoncé sont les marques d'une condition de production, d'un effet et d'une fonction. Il trouve que l'usage en vue duquel un texte est élaboré peut être reconnu dans son organisation même et dans ses choix langagiers.

De plus, Angenot met l'accent sur l'importance de l'idéologie dans le discours. Il estime qu'il n'est plus question d'opposer de la « science » ou de la « littérature » à l'idéologie. Car celle-ci cesse d'être pertinente en ceci qu'en suivant la pente qui guidait la réflexion vers une sémiotique socio-historique, un bon nombre de chercheurs ont abouti à la proposition inaugurale de *Marxisme et philosophie du langage* (1929) : tout langage est idéologique, tout ce qui signifie fait signe dans l'idéologie. Bakhtine (V.N Volochinov) ajoute que : « le domaine de l'idéologie coïncide avec celui des signes ; ils se

correspondent mutuellement. Là où l'on trouve le signe, on trouve aussi l'idéologie » (Bakhtine cité dans Angenot, 2014).

En ce qui concerne les théories sur la bande dessinée africaine, je vais retenir les travaux de Lyombo Eko (2010), d'Achille Mbembe (2001) et de Celestin Monga (1996) sur la caricature et la bande dessinée afin de comprendre la lecture particulière de la bande dessinée du continent africain. La façon dont les arts africains, en particulier les arts visuels, sont utilisés dans la politique contemporaine d'Afrique, a donné naissance à un débat sans merci dans le milieu intellectuel (Eko, 2010). D'une part, Achille Mbembe (2001) affirme que :

The use of the 'grotesque and the obscene' in the political dramaturgy of the postcolony, the deployment of instruments of state power, as well as the mise-en-scene or performance of this power as political spectacle, transform the obscene and the grotesque from instruments of resistance against the state, into a 'convivial' relationship of 'familiarity and domesticity'. The result, he claims, is 'mutual 'zombification' of both the dominant and those apparently dominated (2001, p.104).

D'autre part, Celestin Monga (1996) observe que :

In the face of authoritarianism and oppression, Africans have developed a 'life (saving) strategy of resistance' that includes the development of informal 'sites of protest'. These sites serve as 'powerful vectors of collective insubordination'. In the asphyxiating socio-political context of many African countries, media texts, such as political cartoons, caricatures and comic strips, are 'sites of protest' par excellence that create counter narratives against the prevailing official discourse (1996, p.111).

A partir des déclarations de Mbembe et Monga, on peut dire que la bande dessinée est un moyen stratégique de communication en Afrique : elle est un instrument de résistance ou de protestation. Elle est aussi caricaturale, grotesque et satirique.

Par ailleurs, l'art visuel a un effet captivant sur le lecteur. Eko (2010) constate que les représentations des caricatures africaines présentent des « vérités dessinées » qui

n'existent que dans l'imaginaire de la bande dessinée. Eko (2010) trouve que grâce à l'œuvre satirique du dessinateur, de nouvelles idées qui reflètent et exagèrent les réalités politiques et culturelles dans le monde réel sont présentées. En plus, Eko (2010) souligne l'impact du graphique dans le milieu politique africain :

The linguistic and artistic frames of reference of African cartoons are grounded in the envioning worldview. In Africa's arena of political communication, cartoons can be deadly critical textes. Since they can easily surmount literacy barriers, they can be lethal counter-discourses that, in the words of Monga (1996, p. 110), are 'spaces of expression hidden behind the unsaid. This why many African governments are more hostile to cartoons and caricatures than to written editorials (2010, p.7)

De ces assertions d'Eko, Mbembe et Monga, on peut ainsi dire que les théories africaines sur la caricature et la bande dessinée ne se focalisent que dans la sphère politique africaine. En outre, une autre particularité de la bande dessinée africaine est son emploi d'onomatopées (Langevin, 2006). On peut dire que cette particularité africaine montre comment la bande dessinée est intégrée et adaptée au continent.

3.2. Le concept de postcolonialité

Je voudrais d'abord justifier mon choix d'approches épistémologiques pour le concept de postcolonialité dans ce projet de recherche. En effet, je vais illustrer deux raisons pour ce choix. La première est le manque d'intérêt du milieu académique francophone notamment français dans le champ des théories postcoloniales. La deuxième raison est mon souci d'établir la relation qui pourrait exister entre la postcolonialité et la théorie postcoloniale.

La postcolonialité peut être comprise à travers le concept historique de la colonisation. Selon Narasingha Sil (2008), la postcolonialité avait commencé avec la colonisation plutôt qu'après la décolonisation. Albert Memmi a écrit dans *L'Homme dominé : Notes*

vers un portrait que la condition coloniale « enchaîne le colonisateur et le colonisé dans une dépendance implacable, moulant leurs personnages respectifs et dicté de leur conduite » (1968, p.5). Dans *Qu'est-ce que la postcolonie ? Contribution à un débat francophone extrêmement afrocentré*, Abou Bamba explique le concept initial de la colonisation. Il met en lumière les différents aspects de la colonisation : son caractère est transcontinental, interactif et multisite. Pour lui, la colonisation a d'abord été un événement interactif ; en même temps, il est un fait transcontinental et multi site. En effet, elle a été un processus bidirectionnel dans un univers asymétrique (Bamba, 2006).

En ce sens, Bamba rappelle que la rencontre coloniale a créé le cadre pour l'émergence de nouvelles sociétés et de cultures non seulement connectées les unes aux autres, mais aussi (et partiellement à cause de cela) « poétiquement métissées » (Ibid., p.5). De plus, Henri Brunschwig (1960) dans le premier numéro des *Cahiers d'Etudes Africaines*, définit les colons comme « ces gens expatriés qui vont cultiver les terres vacantes. Ils forment des colonies qui restent plus ou moins en contact avec la métropole » (1960, p.44).

La genèse de la philosophie du postcolonialisme qui se dégage dans *Peau noire, masques blancs* (1952) et *Les damnés de la terre* (1961) de Frantz Fanon, nous aidera à avoir une bonne compréhension du concept de postcolonialité. Fanon, à travers son expérience de vie, analyse les effets psychologiques de la colonisation sur les autochtones. Dans *Peau noire, masques blancs*, il dénonce le racisme et l'oppression linguistique qui ont été pratiqués par les dirigeants coloniaux. En outre, Fanon trouve que « tout peuple colonisé, c'est-à-dire tout peuple au sein duquel a pris naissance un complexe d'infériorité, du fait de la mise au tombeau de l'originalité culturelle locale – se situe vis-à-vis du langage de la nation civilisatrice, c'est-à-dire de la culture métropolitaine » (1952, p.14). Le colonisé, selon lui, se sera d'autant plus « échappé de sa brousse qu'il aura fait siennes les valeurs culturelles de la métropole. Il sera d'autant plus blanc qu'il aura rejeté sa noirceur, sa brousse » (Ibid.).

De surcroît, Fanon cherche à découvrir le sens de l'identité noire. Il constate que le Noir a deux dimensions : « l'une avec son congénère, l'autre avec le Blanc » (Ibid., p.13). En

se basant sur le Noir Antillais, il trouve que « ce noir sera d'autant plus blanc, c'est-à-dire, se rapprochera d'autant plus du véritable homme, qu'il aura fait sienne la langue française » (Fanon, 1952, p.14). Fanon n'ignore pas que c'est là une des attitudes de l'homme en face de l'Etre. Pour lui, l'homme qui possède le langage possède par contrecoup le monde exprimé et impliqué par ce langage. Il voit qu'il y a dans la possession du langage une extraordinaire puissance. Fanon précise que Paul Valéry le savait en faisant du langage « le dieu dans la chair égaré » (Ibid.).

Dans *Les damnés de la terre*, Fanon convient que si l'analyse rationnelle de la société colonisée avait été pratiquée, elle aurait montré que les paysans colonisés vivent toujours dans un milieu traditionnel dont les structures sont demeurées intactes, alors que dans les pays industrialisés c'est ce milieu qui a été lésardé par les progrès de l'industrialisation. Fanon (2002) observe que « c'est au sein du prolétariat embryonnaire qu'on trouve aux colonies des comportements individualistes, abandonnant les campagnes où la démographie pose des problèmes insolubles ; les paysans sans terre, qui constituent le *lumpenprolétariat*, se ruent vers les villes, s'entassent dans les bidonvilles et tachent de s'infiltrer dans les ports et les cités nés de la domination coloniale » (Ibid., p.113).

En outre, Fanon expose la discordance qui existerait au sein de la société colonisée. Les paysans se méfient de l'homme de la cité. « Habillé comme l'Européen, parlant sa langue, travaillant avec lui, habitant parfois dans son quartier, il est considéré par les paysans comme un transfuge qui a abandonné tout ce qui constitue le patrimoine national » (Fanon, [1961] (2002), p.113). Pour eux, les gens de la ville sont « des traitres, des vendus » qui semblent faire bon ménage avec l'occupant et s'efforcent dans le cadre du système colonial pour réussir. C'est pourquoi, affirme Fanon, qu'on entend souvent dire par les paysans que les gens des villes sont sans moralité. Il nous fait comprendre ici que ce n'est pas l'opposition classique de la campagne et de la ville. C'est l'opposition entre le colonisé exclu des avantages du colonialisme et celui qui s'arrange pour tirer parti de l'exploitation coloniale (Fanon, [1961] (2002)).

De plus, on peut retenir la théorie postcoloniale d'Edward Saïd pour comprendre le concept de postcolonialité. Dans *Orientalisme*, Saïd expose l'universalisme

eurocentrique qui considère que la supériorité est occidentale et est inférieur ce qui ne l'est pas. Saïd (cité dans James) convient que la tradition culturelle européenne de l'orientalisme est un moyen d'identifier l'Est comme « l'autre » et donc inférieure à l'Ouest.

La postcolonialité a été définie et analysée par un bon nombre d'universitaires. Je vais présenter le concept de postcolonialité en me basant sur les questions posées par Radhakrishnan (1993) :

Why is that the term 'postcoloniality' has found such urgent currency in the First World but is in fact hardly ever used with the ex-colonized worlds of South Asia and Africa? What is the secret behind the academic formation called 'postcoloniality' and its complicity with certain forms of avant-garde Eurocentric cultural theory? Is the entire world 'postcolonial', and if so, can every world citizen lay claims to an 'equal postcoloniality', i.e., without any historical reference to the asymmetries that govern the relationship between the worlds of the ex-colonizers and ex-colonized? (1993, p.750).

Robert Young (2009) a défini la postcolonialité comme étant les situations et les problèmes qui ont suivi la décolonisation – que ce soit dans le pays colonisateur ou dans le pays colonisé. Alfred López (cité dans Madureira, 2003) note que la postcolonialité est « simultaneously a contrapuntal recollection of histories of colonial suppression and a displacement of these largely unilinear toward the adumbration of a future characterized by heterogeneity and diversity » (López cite dans Madureira, 2003, p.358-361). Cette définition de la postcolonialité de López résonne à la notion d'hybridité et de différence culturelle de Homi Bhabha (1994), qui décrit l'émergence de nouvelles formes des cultures issues du multiculturalisme. La postcolonialité est aussi en harmonie avec le concept de créolisation d'Edouard Glissant (1996), qui est décrit comme étant le métissage produisant un résultat imprévu et qui est en constant mouvement de perméabilité des cultures et de langues. Ce sens de la postcolonialité est similaire à la pensée postcoloniale articulée par Mbembe (2001) qui est basée sur le pluralisme culturel et épistémologique.

Mbembe offre une pensée postcoloniale qui n'est pas directement en ligne avec celle proclamée par ses prédécesseurs notamment Fanon, car le contexte, un demi-siècle plus tard, n'est plus le même. Pour Mbembe, les *postcolonial studies* doivent être basés sur les principes d'hétérogénéité et de diversité. Meredith Terretta (2002) note ce nouveau type de pensée postcoloniale préconisée par Mbembe : « the essays demonstrate the consistent evolution of Mbembe's innovative and unique postcolonial theory » (2002, p.61-63). Mbembe fait appel à la pensée philosophique de « tradition occidentale (F. Hegel, M. Heidegger, F. Nietzsche, G. Bataille, J. Habermas, M. Foucault, etc.) pour appréhender le continent africain et son devenir » (Abadie, 2014, p.2). Il revendique tout autant de « l'héritage intellectuel des penseurs de la décolonisation, de Frantz Fanon et des philosophes camerounais Fabien Eboussi Boulaga et Jean-Marc Ela, dont il reprend à son compte la démarche d'une pensée inscrite dans l'action » (Ibid.). Selon Abadie (2014), Mbembe est contre « l'abstraction véhiculée par l'historiographie, y compris récente, sur le Noir, il résiste tout autant à l'enfermement de la réflexion sur l'Afrique dans le provincialisme des discours soi-disant autorisés » (Ibid., p.3). Il se distancie de la « posture nativiste de l'afrocentrisme qui retient que seuls les Africains sont capables de produire, sur eux-mêmes, un savoir objectif » (Ibid.).

En plus, il met de côté la « position victimaire de l'afro-radicalisme qui, en réponse à une blessure originelle, propose un racisme spéculaire ou le Blanc continue à être responsable de tous les maux du continent » (Ibid.). Mbembe entretient un « rapport ambigu avec le champ des études postcoloniales auquel il est souvent rattaché et des *subaltern studies* dont il reconnaît la pertinence critique mais pas forcément la solidité des postulats théoriques » (Ibid.).

Mbembe dans *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*, articule autour de la thématique de la dominance en postcolonie. Il repose son ambition théorique sur « une prémisse novatrice : à la source de l'imaginaire occidental – et, partant, de l'objet de savoir qu'est l'Afrique – on trouve une interprétation mortifère originelle qui agit comme l'arrière-fond culturel à partir duquel, ou plus exactement, contre lequel s'est définie l'identité occidentale » (Ibid.). Cet

archétype colonial qu'évoque Abadie (2014), a généré, dans l'historiographie, un biais qui consiste à nier aux communautés africaines la possibilité qu'elles conçoivent et se conceptualisent autrement qu'en rapport les discours émanant de la métropole. Coquery-Vidrovitch (2000) souligne que les récentes recherches montrent que l'Afrique n'est pas ce qu'elle est réellement. Elle trouve que Mbembe présente un discours qui n'est pas en harmonie au discours usuel où la vision de l'Afrique est une antinomie de l'Occident.

Selon Abadie (2014), l'objet de *De la postcolonie* consiste à s'interroger sur la différence, ou non, de substance entre l'épistème colonial et celui de la postcolonie. A cette interrogation, Mbembe affirme que « le temps de la postcolonie n'est pas fondamentalement distinct de l'univers de (non-) sens dont le colonisateur a marqué durablement son objet » (Ibid., p.6). Au contraire, Il constate que :

L'identité du Noir en postcolonie reste réduite à la matérialité pesante de son corps, à la dénégarion de son appartenance au monde, à l'anéantissement de son individualité. Le sujet a non seulement été durablement aboli par les discours assassin du colonisateur, mais il aurait désormais pris sur lui-même son autodestruction (Mbembe cité dans Abadie, 2014, p.6).

Dans cette citation, on peut déduire que Mbembe a du mal à gérer l'identité du Noir héritée de la colonisation et sa représentation dans la pensée postcoloniale. De plus, Il partage avec Mudimbe une conception compréhensive du Noir selon l'Européen : « The African has become not only the Other who is everyone else except me, but rather the key which, in its abnormal differences, specifies the identity of the Same » (Mudimbe, 1988, p.12).

En outre de ma compréhension de la postcolonialité comme hétérogénéité et diversité, je vais évoquer ce que Jean-Marc Moura (2006) soutient sur la diversité au sein du comparatisme et du postcolonialisme. Il souligne que le comparatisme et le postcolonialisme favorisent les approches transnationales, transculturelles et transdisciplinaires. Kwame Anthony Appiah (1991) observe que « la postcolonialité est la condition de ce que nous pourrions mesquinement appeler une intelligentsia compradore : un groupe relativement restreint, formé à l'occidentale d'écrivains et de

penseurs, qui interviennent dans le commerce des produits culturels du capitalisme mondial à la périphérie » (1991, p.348).

La postcolonialité a été associée au postcolonialisme. Cependant, Narasingha Sil (2008) tente de les distinguer : « *postcolonialism as a theory, contrasted, with postcoloniality as reality* » (2008, p.20). Young (2001) écrit que le postcolonialisme « combine les innovations épistémologiques et culturelles du moment postcolonial avec une critique des conditions de la postcolonialité » (2001, p.57). Pour Young (2009), la postcolonialité décrit la situation postcoloniale et le postcolonialisme décrit sa politique – un radical politique tricontinental de transformation.

Par ailleurs, Mathieu Renault (2011) évoque que le postcoloniasme désigne le choix d'une autre perspective. La critique postcoloniale est à la fois critique politique et épistémique. Elle est « une réflexion sur *les politiques de connaissance*, le projet d'une décolonisation des savoirs, l'affirmation d'une différence épistémique devant se situer au-delà de l'inversion, et donc de la répétition, des binarismes coloniaux : blanc/noir, bien/mal, supérieur/inferieur, etc. » (Ibid., p.18) Cette critique postcoloniale s'exerce depuis le « dedans » de l'Occident que depuis son « dehors » (Ibid., p.19). De plus, Renault (2011) note que la critique postcoloniale est tout autant le mouvement en vertu duquel la pensée occidentale se défait que celui par lequel elle est défaite. Elle repose donc sur « une structure duelle qui pose l'équivalence des préfix « dés » (décentrer, déplacer) et « re » (renouveler, reprendre), de la rupture et du recommencement. Renault (2011) souligne que tout « défaire » est un « refaire » autrement, et inversement. Pour lui, rompre ne signifie pas couper, dans un geste fondateur, le cordon ombilical avec la « mère-patrie » coloniale ; c'est un long travail se déclinant en un ensemble de pratiques de décolonisation hétérogènes, parfois discordantes voire contradictoires (Renault : 2011, p.20). A partir de cette réflexion, on peut dire que la postcolonialité n'est pas synonyme du postcolonialisme.

En outre, la postcolonialité a été parfois comprise comme un terme des théories postcoloniales. Cela est observé par la question posée par Young (2009) : « What we mean by postcolonial or postcoloniality ? » (2009, p.13). Pour lui, les gens définissent et utilisent ces mots de différentes façons : même ce qui pourrait être le sens fondamental

évident pour la postcolonie, qui est, venant après la colonie, ne peut être tenu pour acquis. Young (2009) souligne que certains auteurs ont tenté de redéfinir « la postcolonie anachroniquement comme la résistance à la colonisation - littéralement dans le cas des sociétés décolonisées, et idéologiquement pour les sociétés encore colonisées » (Ibid., p.13).

Cependant, la théorie postcoloniale présente une ambiguïté. Elle a été critiquée pour son obsession de l'identité nationale en tant que sujet de base. Dans un article, Leela Gandhi (1998) affirme que les théories postcoloniales présentent des lacunes. « *The shortcomings of postcolonialism reside in the failure to foreground those cultural and historical conversations which circumvent the Western world* ». Gandhi (1998) trouve que le postcolonialisme devrait « *diversify its mode of address and learn to speak more adequately to the world which it speak for* ». Pour Gandhi (1998), le postcolonialisme a failli « *to account for the similarities between cultures/societies which do not share the experience of colonialism* » (Ibid.). De plus, Jean-Loup Amselle (2008) s'interroge même sur les origines du postcolonialisme : tant que nous ne critiquons pas les origines de postcolonialisme, nous sommes exposés à utiliser des idées ambiguës qui conduisent inévitablement au durcissement identitaire (Amselle, 2008). Selon Patrice Nganang (2009) « la véritable limite du projet postcolonial est qu'il éternise le colon pour notre génération à nous qui sommes nés après ! » (2009, p.63).

Par ailleurs, Renault (2011) trouve que poser la question « qu'est-ce que le postcolonial ? », c'est inévitablement se demander : « quand commence le postcolonial », « quel est son temps ? ». Car le postcolonial, d'après Renault, désigne avant tout « une condition historique ; il signifie que du « colonial », des (genres de) rapports de forces impériaux subsistent après les indépendances » (2011, p.16). Il note que ces indépendances ne signifient pas une *décolonisation* (du pouvoir et des esprits), elles n'en sont que la condition de possibilité (Ibid.) Pour lui, le mot « post » de postcolonial dépasse néanmoins cet horizon temporel : l'au-delà qu'il désigne est aussi spatial ; sa signification est aussi géographique et géopolitique et ainsi fait écho aux politiques et à l'imaginaire colonial de l'espace (Ibid.). Le « post », selon Renault (2011), fait signe vers un au-delà de l'Europe qui n'en serait plus la négation, la pure surface de

projection et d'exclusion. Or, ce « renvoi », comme il précise, « n'est pas tant de l'ordre du fait que la tâche... où la condition postcoloniale se fait aussi projet, *postcolonialisme*, dont l'œuvre sera celle d'un décentrement ou d'une provincialisation de l'Europe » (2011, p.16). De plus, il existerait un postcolonialisme littéraire anglophone et un postcolonialisme français historique et politique. David Murphy et Charles Forsdick (cités dans Martin-Granel et Mangeon, 2010, p.99) notent que le postcolonialisme littéraire anglophone se nourrit largement des écrits historiques et politiques, tandis que le postcolonialisme historique et politique de France se ressource des théories littéraires et politiques.

Pour terminer, le concept de la postcolonialité est différent de celui du postcolonialisme. La postcolonialité s'intéresse aux phénomènes hétérogènes pendant et après la colonisation. Tandis que le postcolonialisme serait scindé en deux branches. L'une serait définie comme une idéologie littéraire (Fanon et Saïd) de la régionalisation du discours colonisateur qui serait prétendu être universel. L'autre branche serait un postcolonialisme de diversité, d'hybridité et du pluralisme culturel (Bhabha, Glissant et Mbembe). La définition opératoire du concept de la postcolonialité pour ce projet de recherche sera comprise en tant qu'une critique de réalités de la société hétérogène dans un pays anciennement colonisé ou dans un pays anciennement colonisateur.

3.3. Méthodes préconisées pour la recherche

Cette section méthodologique comprend l'objectif, l'hypothèse et le questionnement de la recherche. La section sera close par des théories et méthodes utiles pour ce travail de recherche. L'objectif de ce projet de recherche est le suivant : analyser le concept de postcolonialité dans *Aya de Yopougon*. Son hypothèse est que la postcolonialité est mariée au postcolonialisme. Ce dernier n'est pas un courant de pensée homogène ou constant. En ce qui concerne le questionnement pour la recherche, j'ai dressé deux questions, qui sont les suivantes :

Que représentent et symbolisent les personnages dans la sélection de planches d'*Aya de Yopougon* ?

Comment est reflété le concept de postcolonialité dans les planches sélectionnées d'*Aya de Yopougon* ?

En analysant les planches dans *Aya de Yopougon*, je me concentrerai sur la théorie de Peeters (1991) pour me donner une ouverture d'esprit dans mon analyse des personnages sans la moindre contrainte. Cette théorie, qui prône pour une lecture libérale, va permettre l'analyse de la bande dessinée africaine sans pour autant se limiter à une seule approche. La théorie de paralittérature qu'évoque Angenot sera indispensable dans l'analyse des planches dans *Aya de Yopougon*. Je vais m'intéresser au discours social dans la bande dessinée, en analysant minutieusement le « contenu » et la « forme », ce qui est dit et la manière adéquate de le dire (Angenot, 2014). En outre, je vais essayer de décortiquer le concept de l'idéologique dont parle Angenot pendant mon analyse des personnages dans *Aya de Yopougon*. Je le trouve essentiel dans mon analyse car « tout langage est idéologique, tout ce qui signifie fait signe dans l'idéologie » (Voloshinov cité dans Agenot, 2014). Je vais aussi emprunter la notion d'hégémonie discursive que promeut Angenot dans l'analyse des personnages dans *Aya de Yopougon*. Angenot convient que l'hégémonie discursive est un élément de l'hégémonie culturelle (Angenot, 2014). Dans ce cas, je vais observer de tout près les

attitudes et les comportements des personnages dans cette bande dessinée d'Abouet. En plus d'éléments de paralittérature, je vais prendre en considération la caractérisation de la bande dessinée ivoirienne qu'évoque Agnessan dans la partie analytique des personnages.

Mon analyse des personnages dans *Aya de Yopougon* est basée sur la théorie d'Eisner (1985). Ce dernier fait valoir que la bande dessinée communique dans un « langage » qui repose sur une expérience visuelle commune à la fois au créateur et au public. Eisner mentionne en outre que le format de la bande dessinée présente un montage de la parole et de l'image, et le lecteur est donc obligé d'exercer à la fois des compétences visuelles et verbales d'interprétation (Eisner, 1985). Pour Eisner, les schémas d'art et ceux de la littérature se superposent. En ce sens, j'analyserai les personnages d'*Aya de Yopougon* en fusionnant les deux schémas portant une interprétation objective. Un autre point d'analyse sera basé sur la théorie de Marlet, Tilleuil et Vandraband (1991), inspirée par la sémiotique narrative de Greimas ; elle fera partie de mon approche dans ce projet de recherche. Cette théorie se concentre sur les références culturelles diluées dans le discours de la bande dessinée (1991, p.46). Cette approche sera utile pour l'analyse des éléments culturels dans *Aya de Yopougon*.

En outre, les théories d'Eko (2010), Mbembe (2001) et Monga (1996) seront prises en compte dans l'analyse des planches d'*Aya de Yopougon*. Eko (2010) évoque l'importance de l'art visuel dans le discours (Eko, 2010). J'analyserai ainsi des éléments visuels dans *Aya de Yopougon*. Dans l'analyse, je vais aussi observer l'usage des onomatopées, du grotesque et de la satire qui font la particularité de la bande dessinée africaine. Enfin, je vais analyser *Aya de Yopougon* en tant qu'un élément de résistance ou de protestation (Monga, 1996).

Cependant, il faut souligner que les théories africaines de la bande dessinée sont presque inexistantes. Ce projet de recherche est ainsi basé sur des théories et méthodes occidentales d'analyse des bandes dessinées, qui pourraient être plus appropriées dans l'analyse des bandes dessinées en Occident qu'ailleurs. Je vais donc les adapter au contexte africain comme en témoigne *Aya de Yopougon* et aussi selon ma définition opératoire du concept de postcolonialité.

3.4. Conclusion partielle

Les théories sur la bande dessinée ne sont pas toujours uniformes et sont parfois controversées en comparant les unes aux autres. Celle de Peeters (1991) semble idéale pour la relance d'une structure de base théorique pour la bande dessinée sur le continent africain. En ce sens, le travail d'Angenot (2014) sur la paralittérature permet un développement sans contrainte d'une bande dessinée africaine beaucoup plus structurée tout en gardant son originalité.

En ce qui concerne le concept de postcolonialité, nous avons compris que, bien que le terme postcolonialité nous renvoie au concept de la colonisation et de l'après colonisation, il peut avoir plusieurs significations. La postcolonialité qui n'est pas une théorie mais une réalité (Sil, 2008), est conçue comme étant les situations qui ont suivi la décolonisation – que ce soit dans le pays colonisateur ou dans le pays colonisé (Young 2009). La postcolonialité semble être indissociable au postcolonialisme. On peut être d'accord que les critiques de Fanon et Saïd sur les sociétés postcoloniales de leurs époques peuvent s'identifier au concept de postcolonialité. Mais ce dernier n'est pas dans la lignée du postcolonialisme. Les études postcoloniales semblent avoir deux tendances critiques qui sont à la fois en harmonie et en discordance. La première est celle d'un rejet de la colonisation (Fanon, 1952). La deuxième tendance est d'une critique postcoloniale tournant autour d'un principe d'hétérogénéité (Mbembe, 2000). En plus, une tendance régionaliste se dégage dans les études postcoloniales. Il existerait un postcolonialisme littéraire anglophone et un courant du postcolonialisme historique et politique de France (Murphy et Forsdick cités dans Martin-Granel et Mangeon, 2010).

Chapitre 4 : Analyse des planches selon le concept de postcolonialité

Le concept de postcolonialité sera étudié dans l'analyse des planches en me penchant sur les phénomènes suivants tirés d'*Aya de Yopougon* : la transculturation, le transnationalisme et les réalités sociales.

4.1. La transculturation

Le phénomène de transculturation peut être vu par les vêtements, les métiers, les immobiliers et les consommations de boissons dans les planches de la bande dessinée *Aya de Yopougon* (voir aussi les caractéristiques physiques du tableau des personnages). Un exemple de cette diversité se fait voir au moment du mariage entre Adjoua et Moussa :



Fig.⁵ 1 : Tome 1, p.92.

Dans ces vignettes, l'auteure emploie le plan de demi-ensemble et le plan rapproché pour des raisons différentes. D'une part, elle utilise le plan de demi-

⁵ Fig. est l'abréviation de Figure.

ensemble pour donner plus d'informations sur la scène : une foule (moins visible) à l'arrière-plan et une table recouverte d'une nappe blanche qui créent l'atmosphère d'une manifestation ou d'une cérémonie. Dans la même vignette, elle met à l'avant-plan certains personnages (très visibles) dans le but d'exhiber leur l'habillement y compris les chaussures. D'autre part, elle emploie le plan rapproché pour montrer de près cette mode occidentale (cravate, chemise et robes) à travers les personnages visibles à l'avant-plan de la vignette et met à l'arrière-plan des personnages (moins visible en noir). L'auteure utilise la bulle (avec de zigzag) et des notes musicales pour différencier le dialogue du son de la musique. Elle emploie aussi « dêh » pour renforcer le langage ivoirien.

De plus, la diversité dans l'habillement se fait voir dans le port des vêtements associés à la femme africaine : pagne, foulard de tête (voir le tableau des personnages). Un exemple qui peut retenir notre attention est vu au moment où Bintou en pagne, se rend dans un hôtel pour voir Gregory :



Fig. 2 : Tome 2, p.60.

L'auteure, dans cette vignette donne de l'importance au plan d'ensemble afin de montrer le décor : elle dessine en perspective les sujets : Bintou (en mouvement de marche), le taxi qui s'éloigne, l'allée vers l'hôtel, des arbres et des fleurs pour signaler que Bintou se trouve dans un hôtel de luxe. L'auteure se sert de l'effet réel en mettant la pancarte à l'arrière-plan insérée d'« HOTEL IVOIRE » pour rappeler en réalité l'Hôtel Ivoire qui est fait partie du patrimoine ivoirien. En ce qui concerne le phénomène de transculturation, Abouet met Bintou en pagne pour le montrer.

Un autre exemple de transculturation par l'habillement est observé au moment où Fanta visite sa cousine Aïcha à Treichville :



Fig. 3 : Tome 3, p.59.

Dans ces vignettes, l'auteure fait usage du plan américain et du plan de demi-ensemble pour montrer le décor de cette maison et pour focaliser sur le dialogue des personnages : Fanta et Aïcha portent des pagnes et des foulards sur leurs têtes. Par ailleurs, l'auteure utilise la couleur orange et verte dans l'habillement des personnages pour créer du contraste et pour les distinguer. La transculturation se révèle aussi au moment où Ignace et Zebhane répondent à une convocation du chef du village concernant le sort de Félicité :



Fig. 4 : Tome 5, p.95.

Dans cette vignette, l'auteure utilise le plan de demi-ensemble pour montrer le décor du village. Elle se sert d'une grosse bulle pour le chef du village pour montrer son autorité et son pouvoir. De plus, l'auteure le met sous l'arbre pour renforcer l'aspect du village (où toutes les discussions se font sous l'arbre). L'auteure met aussi dans cette vignette les hommes en avant-plan et les femmes et les jeunes en arrière-plan pour solidifier cette société patriarcale en Côte d'Ivoire.

Le phénomène de transculturation de la société postcoloniale, continue de se faire observer par l'habillement des personnages. Observons, le mode d'habillement des personnages pendant le mariage de Moussa et sa rencontre avec ses parents dans un village :



Fig. 5 : Tome 5, p.106.

Dans cette vignette, l'auteure emploie le plan de demi-ensemble pour illustrer le village : un arbre, une foule de personnes (à moitié habillé) à l'arrière-plan et au centre des personnages visibles dont un qui porte une sorte de couronne et touche une canne qui signale son autorité traditionnelle et l'autre assis qui montre son importance. A l'avant-

plan, l'auteure met le couple Sissoko qui fixe son regard vers le centre où se trouve le personnage assis. Elle emploie la grosse bulle (en zigzag) avec le nom « Moussa » au-dessus du personnage assis pour signaler que c'est le personnage concerné et recherché par les Sissoko. L'auteure utilise l'onomatopée « oups ! » pour montrer l'effrayante surprise de Moussa en face de ses parents. En ce qui concerne le phénomène de transculturation, l'auteure le montre la diversité dans l'habillement des personnages (tenue traditionnelle et militaire) dans cette vignette.

En outre, le phénomène de transculturation se fait noter par les professions des personnages (voir l'aspect social du tableau des personnages). Un exemple de cette transculturation est noté lorsqu'Ignace rencontre une connaissance d'Aya :



Fig. 6 : Tome 5, p.102.

Dans ces vignettes, l'auteure emploie le plan américain et le plan rapproché pour différents motifs. Avec le plan américain, l'auteure utilise les personnages, les bouteilles et l'assiette remplie de nourriture pour montrer qu'il y a un événement. Elle utilise le plan rapproché afin de montrer l'émotion ou la stupéfaction des personnages : on peut voir qu'Aya et son père Ignace sont surpris de voir un jeune magistrat en face d'eux. Cela montre cette transculturation de la société ivoirienne dans les années 1970.

Un autre exemple du phénomène de transculturation par la profession, se fait voir à travers le métier qu'occupe Fanta pendant son temps libre : elle est guérisseuse :



Fig. 7 : Tome 1, p.52.

Dans, ces vignettes, l'auteure montrent Fanta en train de faire de toucher à Adjoua. Elle emploie l'onomatopée « hmm...hmm » pour signaler la réaction douloureuse d'Adjoua lors de toucher de Fanta. Cette diversité de professions renforce la transculturation dans les sociétés postcoloniales.

La transculturation ne se limite pas qu'aux vêtements et aux professions des personnages, il se fait noter dans l'immobilier aussi :



Fig. 8 : Tome 1, p.31.

Dans la vignette ci-dessus, l'auteure se sert du plan d'ensemble pour mettre en avant le cadre de la maison (chaises, miroir, pot de fleur, décor, etc.). En regardant ce cadre,

l'auteure a l'intention de montrer l'opulence et l'extravagance d'élites ivoiriennes de la société postcoloniale de l'époque.

En plus du phénomène de transculturation, on constate, dans les planches, un attrait pour la culture populaire américaine dans l'ancienne colonie française : « c'est joli, dêh ! On dirait dans "Dallas" » dit Korotoumou (Tome 1, p.81). Le nom Dallas nous renvoi a une ville américaine dans l'état de Texas. *Dallas* est aussi une série télévisée qui a été produite vers la fin des années 1970 aux Etats-Unis. Cette série a été diffusée dans les mêmes années en Côte d'Ivoire. En effet, Abouet rappelle cette série télévisée aux Ivoiriens qui fait partie de la nostalgie de la belle époque ivoirienne. Même au marché où Adjoua est entrain de vendre des « claclos », on peut noter cet attrait pour la culture américaine dans le milieu ivoirien :



Fig. 9 : Tome 2, p.31.

Dans cette vignette, l'auteure utilise le plan de demi-ensemble pour souligner le décor du marché. Abouet se concentre sur les sujets de l'avant-plan : Adjoua, Félicité, le personnage-acheteur, une marmite (en bronze) au-dessus d'un braisier et une autre remplie de « claclos » par terre. L'auteure se sert de « ô » et « dê » pour souligner la référence langagière de la Côte d'Ivoire. En plus, l'auteure se sert du plan rapproché afin de montrer l'expression faciale d'Adjoua, se souciant de son bébé. En revanche, elle semble accorder peu d'importance aux sujets de l'arrière-plan. Par ailleurs, le nom de « Bobby » et « Dallas » dans les bulles renvoient à cette même série : Bobby est le nom d'un personnage de la série, nom qu'Adjoua a donné à son fils. Cela affirme cette influence américaine au sein de la société ivoirienne.

Cet attrait pour la culture américaine continue à se faire voir plus loin dans la bande dessinée. « Eh mais c'est l'Américain ! Que tous les dieux le bénissent » s'exclame un paysan (Tome 5, p.36).



Fig. 10 : Tome 5, p.57.

Dans ces vignettes ci-dessus, l'auteure privilégie le plan de demi-ensemble pour montrer le décor du village : des petites maisons en tôles et des arbres. Elle met à l'avant-plan, Mme Sissoko avec un regard étonné vers l'arrière-plan où se trouve la maternité et la pancarte avec la tête de Moussa centrée des couleurs d'un drapeau qui ressemble à celui des Etats-Unis. Abouet montre cet attrait pour la culture américaine gagne du terrain dans l'ancienne colonie française après son indépendance. En outre, l'idéologie de ces vignettes est de montrer l'hétérogénéité et le pluralisme culturel (Mbembe, 2001) qui existe dans la société postcoloniale en Côte d'Ivoire.

Par ailleurs, le phénomène de transculturation se fait voir par les boissons prises par les personnages dans les planches. Certains prennent la boisson traditionnelle et d'autres préfèrent la boisson locale. Un exemple est noté au moment où Ignace, Koffi et Hyacinthe se rencontrent dans un maquis :



Fig. 11 : Tome 2, p.15.

Dans cette vignette, l'auteure utilise les récitatifs et le plan de demi-ensemble et elle favorise le décor : des chaises, une table et un emplacement simple (sous un arbre) de fortune pour souligner l'atmosphère du maquis. L'idéologie de cette vignette est d'activer des souvenirs collectifs de la jeunesse postcoloniale en Côte d'Ivoire.

Un autre exemple de transculturation peut être vu au moment où Alphonsine, Fanta, Korotoumou et Aïssatou (la mère de Rita) préparent un plan pour empêcher Koffi de prendre Rita comme seconde épouse :



Fig. 12 : Tome 3, p.102.

Dans ces vignettes, bien que les récitatifs du lettrage identifient l'endroit où l'action se passe : « à l'église », l'auteure emploie le plan de demi-ensemble et met en arrière-plan une estrade, une croix au mur, des bancs et des fenêtres semi-ouvertes pour renforcer l'image d'une église. On peut voir dans la figure 10 que les hommes prennent le «

koutoukou » dans un maquis et dans la suivante que les femmes partagent le « dèguê » dans une église. On peut donc affirmer que les boissons traditionnelles montrent cet attrait pour l'Afrique en Côte d'Ivoire dans *Aya de Yopougon*. En outre, l'auteure, dans ces deux figures, signale que les femmes (surtout mariées) ne fréquentent pas le maquis comme font les hommes et les jeunes.

De surcroît, le phénomène de transculturation se fait voir par la boisson au moment où Hyancinte, Korotoumou et Adjoua se sont rendus au village pour présenter le petit Bobby :

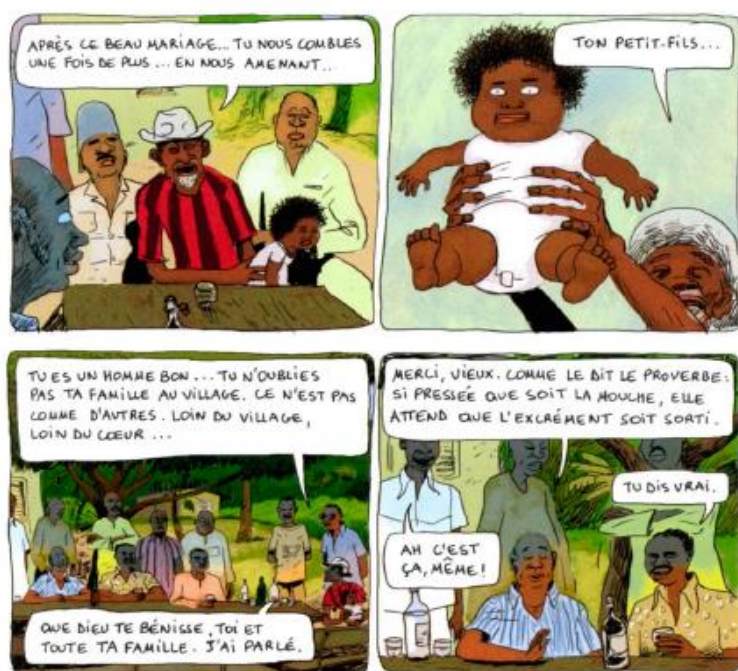


Fig. 13 : Tome 2, p.6.

Dans ces images, l'auteure emploie l'effet de zoom pour donner plusieurs plans : le plan américain, le gros plan et plan de demi-ensemble. Abouet utilise le gros plan sur Bobby pour signaler qu'il est la raison de cette rencontre. L'auteure utilise aussi l'arbre et la boisson traditionnelle dans ces images pour accentuer l'aspect du village.

Le deuxième phénomène est celui des conflits des générations. Koffi, Hyacinthe et Ignace nous montrent ce conflit au moment où ils partagent le Koutoukou dans un maquis :



Fig. 14 : Tome 3, p.29-31.

Dans ces vignettes, l'auteure emploie le plan d'ensemble, le plan de demi-ensemble et le plan rapproché pour renforcer l'image du maquis : elle place un cadre simple (chaises et tables en bois) et met les personnages en train de prendre le koutoukou (à ciel ouvert) sous l'arbre pour créer l'image du maquis ivoirien. Dans ces bulles, l'auteure fait sortir le conflit de générations : la jeunesse ivoirienne consomme de la bière, un produit industriel, et les personnes âgées consomment la boisson traditionnelle. Ces vignettes montrent que Koffi et Hyacinte profitent d'un malentendu avec le jeune serveur pour exprimer leur désaccord avec la jeune génération ivoirienne. On peut identifier ce conflit de générations avec la notion de pluralisme culturel de Mbembe et celle de diversité de Glissant car il y a une différence culturelle entre ces générations.

4.2. Le transnationalisme

Albert, Innocent et Sébastien nous exposent le phénomène de transnationalisme. Ils nous le montrent par la situation de l'homosexualité en Côte d'Ivoire et en France dans les années 1970. Albert et Innocent mènent clandestinement leur vie d'homosexualité à Yopougon :



Fig. 15 : Tome 3, p.81.

Dans ces vignettes, l'auteure emploie la notion de temps, le plan de demi-ensemble et le plan rapproché pour montrer le décor et focaliser sur le dialogue des personnages. Dans sa notion du temps, elle utilise la couleur mauve et des points de couleur blanche pour illustrer le moment de la nuit. Par ailleurs, Albert et Innocent sont conscients que leur orientation sexuelle n'est pas acceptée au sein de leur communauté et peut susciter des agressions physiques à leur égard. « Eh Aya, tu veux que les paysans d'ici nous tuent ? Les gens comme nous, est ce que tu as déjà vu ça ici ? » (Tome 3, p.96). En plus, Félicité donne son opinion sur cette orientation sexuelle lors d'une de ses conversations avec Aya : « c'est sûrement les sorciers qui leur disent de faire ça ô ! » (Tome3, p.71). En France, Innocent se rend compte que son orientation sexuelle n'est pas aussi vue d'un bon œil :



Fig. 16 : Tome 5, p.61.

L'auteure dans ces vignettes emploie le plan d'ensemble et le plan de demi-ensemble pour souligner l'environnement urbain de l'Occident. Parallèlement, elle montre cette différence architecturale entre la Côte d'Ivoire et la France : les immeubles (à étages) en Côte d'Ivoire sont moins nombreux que ceux de France. Abouet se sert du raccord de mouvement et dessine en perspective les immeubles afin d'illustrer la réalité dans les rues occidentales. En outre, l'auteure emploie « yacô, seb ! » dans cette vignette pour souligner la référence langagière ivoirienne. En plus, l'auteure utilise dans ces vignettes différentes couleurs dans la teinture des personnages dans le but d'identifier l'Africain et l'Européen. Dans cette bande dessinée, l'idéologie de l'auteure est de

montrer que le refus de l'homosexualité n'est pas que l'affaire des Africains (Ivoiriens) mais des Européens (Français) aussi. On peut donc dire que l'homosexualité était, dans les années 1970, un choc culturel dans les deux pays. En revanche, cette orientation sexuelle a pu récemment bénéficier d'une loi constitutionnelle en France malgré des protestations, alors qu'elle n'est toujours pas reconnue officiellement en Côte d'Ivoire. On peut dire que le phénomène d'homosexualité reflète l'hybridité et la différence culturelle qui existent dans les deux sociétés postcoloniales. Abouet montre donc que les comportements des hommes sont semblables et prône la tolérance.

Par ailleurs, Innocent nous montre le phénomène d'immigration dans les années 1970 dans la bande dessinée. Il incarne ce colonisé qui vit d'un complexe d'infériorité et fait siennes les valeurs culturelles de la métropole (Fanon : 1952, p.13-14) :



Fig. 17 : Tome 3, p.95.

Dans ces vignettes, l'auteure utilise le plan américain, le plan rapproché et le plan moyen (plain-pied) pour illustrer le décor d'un salon de coiffure et pour se concentrer sur le dialogue des personnages : elle met les miroirs à l'arrière-plan pour renforcer cet aspect du salon. Ces vignettes sont aussi informatrices car elles révèlent le métier d'Innocent. On peut donc déduire qu'Innocent quitte la Côte d'Ivoire pour un asile à la fois économique et sexuel.

Cependant, l'arrivée en France représente un choc culturel. Il y trouve une nouvelle vie sociale qui n'est pas la même que celle de son pays d'origine. Son neveu Célestin ne le supporte pas :



Fig. 18 : Tome 4, p.15.

Dans ces vignettes, l'auteure emploie l'effet de zoom et le plan de demi-ensemble pour montrer l'appartement de Célestin : un appartement de fortune avec un décor modeste. Elle utilise des couleurs insolites et dégradantes (le mur, le pavement de l'intérieur et du couloir) dans l'intention de montrer que le logement en Occident n'est pas que du confort. Abouet se sert du plan rapproché pour se concentrer sur le dialogue et sur les émotions des personnages : Célestin a un regard décisif et Innocent est surpris et dépaycé. L'auteure est en quelque sorte en train de contrer la perception paradisiaque de l'Occident et de montrer les réalités de la société hors du continent africain. En outre, elle met dans les mêmes vignettes, un raccord de mouvement des personnages : Innocent fait ses valises et sort de l'appartement de Célestin. Ce dernier l'aide à faire

ses valises et veut s'assurer qu'il quitte son appartement. L'attitude de Célestin dans les vignettes ci-dessus, renvoie à l'observation de Fanon (1952) sur certains colonisés qui ont un comportement différent envers les Blancs et leurs confrères noirs. Ils croient devenir « plus blancs et rejettent leur noirceur » (1952, p.14). « Tu crois qu'on est en Afrique, ici, pour vivre serrés comme des sardines ? » déclare Célestin (Tome 4, p.15). Dans ces vignettes, l'auteur montre la différence culturelle qui existerait entre un Africain de l'Occident et celui de l'Afrique.

Par ailleurs, Innocent quitte le logement de Célestin pour un hébergement dans un foyer à Paris avant d'être logé par Sébastien (*Ibid.*, p.28) :



Fig. 19 : Tome 4, p.16.

L'auteure place Innocent assis sur un banc avec un sac à côté et à l'arrière-plan un espace coloré en vert pour renforcer l'image d'un parc urbain. Elle utilise aussi la contre plongée pour montrer la vulnérabilité d'Innocent (sans abris, moralement abattu) et pour montrer que son interlocuteur est en position de force. Innocent est donc assisté par une communauté malienne avant d'être logé par Sébastien : « Innocent...ça te dit de partager mon appartement » (Tome 5, p.16). L'idéologie de cette citation est de renforcer l'image d'une société hétérogène après la colonisation.

En outre, Innocent nous expose la notion de moralité chez le colonisé et chez le colonisateur. Il ne tolère pas le manque de pudeur :



Fig. 20 : Tome 5, p.38.

Dans ces vignettes, l'auteure emploie le plan de demi-ensemble et le plan rapproché pour signaler différentes informations. Elle utilise le plan de demi-ensemble pour montrer qu'Innocent est dans un métro. Abouet met en avant-plan Innocent (qui débarque) avec un regard insatisfait et à l'arrière-plan un couple amoureux et une passagère. Elle se sert du plan rapproché afin de montrer l'action du couple et la réaction émotionnelle d'Innocent.

De plus, Innocent donne une leçon morale à un jeune homme dans le métro et en retour il est taxé d'impolitesse par la dame :



Fig. 21 : Tome 4, p.51-52.

Dans ces vignettes, l'auteure fait recours au plan américain et au plan rapproché. Elle emploie le plan américain afin de focaliser sur les personnages et leurs dialogues dans

les bulles. L'auteure se sert du plan rapproché pour montrer l'émotion des personnages.

On peut noter que la moralité est relative et ne peut pas être une notion universelle. On peut donc dire que cette notion relative de moralité se marie au concept postcolonial de d'hybridité et de différence culturelle que proclame Bhabha (cité dans Madureira, 2003).

Innocent se croit chez lui en France : il veut attraper quelques pigeons pour la cuisine :



Fig. 22 : Tome 5, p.41.

Dans ces deux vignettes, l'auteure utilise le plan de demi-ensemble et le plan américain pour les raisons suivantes. D'une part, elle emploie le plan de demi-ensemble pour montrer milieu dans lequel se passe l'action : elle met Innocent à l'arrière-plan tenant une pierre et des pigeons en mouvement de vol et à l'avant-plan elle positionne une personne très étonnée et furieuse de voir ce que fait Innocent. D'autre part, l'auteure fait usage du plan américain pour focaliser sur les dialogues et l'action dans les bulles : elle se sert de l'effet stroboscopique du mouvement de la main du personnage furieux contre Innocent et pour débiller l'émotion qui sort de ces deux personnages. Dans ces mêmes vignettes, elle différencie les bulles (rectangulaire et ovale) des personnages pour montrer qu'il y a une tension entre eux. À partir de ces vignettes, on peut dire que ces deux individus ressentent un choc culturel et les pratiques de loi dans leurs pays respectifs sont différentes. Par ailleurs, Innocent devient l'avocat du continent africain. Il n'est pas d'accord que tout soit misère en Afrique :



Fig. 23 : Tome 4, p.76.

Dans cette figure, l'auteure favorise le plan américain et le plan rapproché avec un regard particulier d'Innocent vers le rasta pour souligner son désaccord. Dans ces vignettes, l'auteure utilise la bulle ovale avec des notes musicales pour montrer que c'est une parole musicale et pour la différencier des autres qui sont des dialogues. L'idéologie d'Abouet, en plaçant ces personnages, est de montrer sa protestation (Monga, 1996) contre la perception pessimiste de son origine.

Par ailleurs, Innocent nous dévoile un phénomène d'intégration dans *Aya de Yopougon*. En France, Innocent devient l'avocat (du diable) de femmes du foyer. Il va leur proposer de changer leur style d'habillement pour s'intégrer dans leur pays hôte :



Fig. 24 : Tome 4, p.46-47.

Dans ces vignettes, l'auteure privilégie l'espace-image pour révéler l'endroit où l'action se déroule : un magasin de vêtements. Abouet se sert de la couleur jaune avec des taches noires de l'habillement du personnage pour montrer cette transformation et le distinguer des autres personnages femmes tout en gardant la forme africaine. En revanche, l'auteure montre un air d'opposition et de déception de ce changement d'habillement chez le vendeur même de la boutique. En plus, les hommes du foyer n'approuvent pas la nouvelle apparence de leur femme :



Fig. 25 : Tome 4, p.48.

Dans ces vignettes, l'auteure emploie le plan américain et le plan rapproché pour focaliser sur les émotions et sur le dialogue des personnages. Elle place les femmes transformées et leurs hommes en confrontation. Malgré cette transformation, Abouet ne change rien sur la femme africaine dans le plan américain : sa forme et sa rondeur. Abouet expose des difficultés d'intégration dans les sociétés après la colonisation. Dans ces vignettes ci-dessus, on peut donc noter d'une part une tendance dominée par la pensée postcoloniale de Mbembe et d'autre part, celle influencée par les idées fanoniennes : par ce changement de style d'habillement des femmes du foyer malien, on peut se rapprocher du concept de pluralisme culturel de Mbembe. En revanche, l'opposition des hommes face au nouveau style d'habillement de leurs femmes, peut nous renvoyer à la notion de rejection coloniale de Fanon (1962).

Innocent nous expose le phénomène d'immigration et de sans-papiers en Occident :



Fig. 26 : Tome 5, p.61.

Dans ces vignettes, l'auteure se sert du plan d'ensemble et du plan américain pour montrer le décor où les personnages font l'action et pour focaliser sur le dialogue des personnages. Ces vignettes essaient d'humaniser le principe de « dominant – dominé » de Memmi. D'un côté, on sent qu'Innocent est en position de subalterne, de faiblesse car il a un souci sur le sol de la métropole : logement et emploi. De l'autre côté, Sébastien joue le rôle de dominant, qui est sans inquiétude. En plus, Abouet utilise le principe « dominant-dominé » en la grosse bulle pour Sébastien et la petite pour Innocent afin d'immortaliser cette formule de dominant-dominée.

Par ailleurs, Innocent nous expose un élément commun dans les deux pays : « mais ici, là, c'est comme le marché de Yopougon ! » :



Fig. 27 : Tome 5, p.12.

Dans cette vignette, l'auteure utilise les récitatifs, et le plan d'ensemble pour étaler et informer le lieu où l'action se passe. Elle met en avant-plan Innocent avec un regard étonné vers le centre et l'arrière-plan où elle dessine en perspective les immeubles et met un raccord de direction des personnages. Par ailleurs, Abouet emploie « tié, tié, tié » pour souligner les références culturelles (ivoiriennes) d'Innocent. On peut noter que ce décor du marché est une nostalgie de l'auteure qui fait la partager avec son lecteur. Abouet place des personnages (très visibles) d'origine africaine à l'avant-plan, au centre et l'arrière-plan ; elle met une foule de personnage vers le fond, pour montrer que c'est un marché fréquenté majoritairement par les communautés d'origine africaine. De ces vignettes, Abouet montre que le marché fait partie des similitudes entre les deux pays. L'idée de l'auteure est de montrer l'identité culturelle plurielle dans la société en Occident. Cela va à la rencontre de la notion transnationale et transculturelle qu'évoque Moura (2006). On peut donc l'associer au principe de pluralisme culturel dont se déclare Mbembe.

En outre, Innocent nous aide à palper un phénomène d'échange culinaire et culturel au moment où Sébastien lui rend visite :





Fig. 28 : Tome 5, p.14-15.

Dans ces vignettes, l'auteure se sert d'onomatopée « ko ko ko » et du dialogue dans la vignette pour signaler l'arrivée de Sébastien. Elle se sert aussi du plan de demi-ensemble, du plan rapproché et du plan américain pour deux différents objectifs : premièrement, elle étale les conditions du logement dans la société postcoloniale en Occident. Deuxièmement, l'auteure brise l'image du « dominant (colonisateur)-dominé (colonisé) » dans cette même société. En plus, elle place deux petites bulles avec des notes musicales pour signaler qu'Innocent est en train de jouer de la musique. En outre, Abouet emploie la bouteille de Sébastien et le plat d'Innocent pour refléter cet échange culinaire et culturel. Dans ces vignettes, on peut noter que l'auteur renforce l'existence de la société hétérogène après colonisation. Cet échange nous renvoie au principe de pluralisme culturel de Mbembe. Il nous rapproche aussi de la notion de diversité de Glissant.

4.3. Les réalités sociales

Le concept de postcolonialité se fait sentir par les phénomènes de réalités sociales décrits dans l'analyse des planches d'*Aya de Yopougon*. Les mœurs des sociétés postcoloniales de l'époque sont exposées par les comportements des personnages. des realites sociales est la tendance y a plusieurs exemples qui exposent cette infidélité chez les hommes dans *Aya de Yopougon*. Un exemple de tendance d'infidélité est vu au moment où Hyacinthe, marié, sort avec Bintou, l'amie d'Adjoua dans un maquis :



Fig. 29 : Tome 1, p.23-24.

Dans les vignettes ci-dessus, l'auteure se sert du plan américain pour focaliser sur les personnages et leurs paroles. Elle met aussi les personnages en mouvement de danse pour souligner l'ambiance qui règne dans cet endroit. En plus, elle suspend des notes musicales à l'arrière-plan pour montrer qu'il y a de la musique qui joue et pour renforcer l'atmosphère de l'ambiance. Dans le cadre du phénomène d'infidélité, l'auteure montre qu'Hyacinthe (marié) a des liaisons intimes hors du mariage. De plus, Ignace montre cette tendance à glisser dans l'infidélité au moment où il voyage d'Abidjan à Yamoussoukro :



Fig. 30 : Tome 1, p.59.

Dans ces vignettes, l'auteure emploie l'effet du zoom, le raccord de mouvement, le plan rapproché et le gros plan pour montrer l'intention séductrice d'Innocent et pour focaliser sur le dialogue dans les bulles. En plus, l'affaire entre Ignace et Jeannette est une preuve accablante du phénomène d'infidélité dans la bande dessinée (Tome 2).

De surcroît, la tendance à l'infidélité est exposée dans la bande dessinée au moment où Hyacinthe, Ignace et Koffi se promènent avant de siéger dans un maquis :



Fig. 31 : Tome 3, p.60-62.

Dans ces vignettes, l'auteure emploie le plan demi-ensemble et le plan d'ensemble pour montrer que l'action se produit dans la voiture et dans la rue et d'autre part, elle montre à travers un cadre simple (chaises et tables en bois sous une toiture de paille) que

l'action se produit dans un maquis. En outre, l'auteure montre cette tendance à glisser dans l'infidélité par le regard désireux d'Ignace, Koffi et Hyacinthe sur les femmes. Cela nous pousse à déduire que l'infidélité chez les hommes ivoiriens serait un phénomène naturel.

Par ailleurs, l'infidélité se fait voir également chez les femmes. Mamadou révèle le phénomène d'infidélité et de « cougar » dans *Aya de Yopougon* : Il sort avec une femme (mariée) plus âgée que lui :



Fig. 32 : Tome 4, p.20.

Dans l'aspect graphique de ces vignettes, l'auteure utilise le plan d'ensemble et le plan américain pour montrer que les personnages sont dans un hôtel et les met à moitié habillé pour montrer leur relation amoureuse. Dans l'aspect textuel, l'auteure emploie « petit moteur » et « tantie » pour souligner la relation de « cougar » entre ces personnages. En outre, l'idéologie de l'auteure est de rompre avec les traditions patriarcales dans la société postcoloniale en Côte d'Ivoire : elle essaie de détruire ce monopole patriarcal où les hommes jouissent de certains droits que les femmes ne peuvent pas bénéficier. De ces vignettes, on peut donc maintenant dire que l'infidélité chez les Ivoiriens n'a pas de sexe.

Une autre realite sociale est le libertinage des jeunes de la société postcoloniale de l'époque. Du côté féminin, on peut le voir à travers Adjoua, Bintou et Rita. Elles incarnent cette jeunesse qui anime les quartiers d'Abidjan en se livrant à l'alcool et au sexe (Tome 1, 3).



Fig. 33 : Tome 1, p.9.

Dans ces vignettes, Abouet utilise différentes tailles des vignettes (grosse et petite) afin de produire du contraste. Elle privilégie dans ces vignettes l'espace image et se sert de l'effet du zoom et du plan américain pour focaliser sur les sujets et leur action : Moussa, avant de commencer à boire, apporte des bouteilles de bière à Adjoua et Bintou assises sur des chaises et se préparant à danser. Elle met vers le centre des personnages (moins visibles) et vers l'arrière-plan des personnages (non identifiables) colorés en noir. En plus, elle emploie la bulle zigzagüeée qui est différente de celle du dialogue, avec de notes et paroles musicales pour renforcer l'image du maquis.

Par ailleurs, le libertinage peut être observé de la manière suivante : du côté masculin, on peut voir ce libertinage de la jeunesse à travers Mamadou, Moussa et Grégoire (Tome 1, 4, et 5). Ils représentent une jeunesse prise par l'alcool, la débauche et le sexe.



Fig. 34 : Tome 1, p.10.

Dans ces vignettes, l'auteure continue avec une irrégularité dans la taille des vignettes (grosse et petite). Elle emploie l'effet de zoom, le plan américain et le plan moyen pour focaliser sur les sujets, les dialogues et sur les actions : l'auteure pose la main de Moussa sur l'avant-bras de Bintou et à côté Mamadou tenant une bouteille. De plus, Abouet donne de l'importance à l'espace-image : l'avant-plan est rempli des personnages très visibles et l'arrière-plan est occupé par des personnages à la fois visibles et moins visibles. Elle met deux bouts de toiture (avec une petite pancarte suspendue) de deux côtés de la vignette, et suspend des notes musicales à l'arrière-plan de la vignette pour souligner l'image du maquis. Un exemple similaire est remarqué dans les aventures de Grégoire :



Fig. 35 : Tome 2, p.74.

Dans cette figure, l'auteure emploie différentes tailles de vignettes (petites et grosses) du haut et du bas de la planche qui engendrent une alternance de plans : le plan américain, le plan de demi-ensemble et le plan moyen. De plus, Abouet utilise les vignettes du haut et du bas de la planche pour plusieurs raisons : d'une part, avec les vignettes du haut de la planche, elle crée un équilibre entre l'espace-texte et l'espace-image pour concentrer sur les personnages et leur dialogue. D'autre part, elle se sert des vignettes du bas de la planche pour privilégier l'espace-image afin de concentrer sur le décor et les personnages. En plus, l'auteure manipule différentes couleurs et teintes pour accentuer l'image de l'intérieur de la chambre et du couloir. En ce qui concerne le libertinage, l'auteure le montre à travers le départ de Bintou et l'arrivée de Rita à la chambre d'hôtel louée par Grégoire. Le libertinage se fait voir aussi au moment où Grégoire se présente dans un club privé :



Fig. 36 : Tome 5, p.78.

Dans ces vignettes, Abouet emploie le plan de demi-ensemble et donne de l'importance à l'espace-image pour focaliser sur le décor et les personnages : certains personnages prennent de l'alcool (champagne) avec des verres spéciaux sur une belle table, assis sur un fauteuil confortable ; d'autres sont soit debout ou soit en train de danser. L'auteure utilise différentes couleurs et le jeu de lumières pour renforcer l'image d'une boîte de nuit. En plus, l'auteure utilise de bulles (en zigzag) colorées en rose avec des notes et des paroles pour créer un contraste de couleurs et pour souligner l'atmosphère

d'une boîte de nuit. Elle se sert d'onomatopée qui représente le rire « hi hi hi hi » pour renforcer l'atmosphère de conversation entre les personnages. L'idéologie d'Abouet est de montrer la différence existante entre le maquis et le club (boîte de nuit) dans la société postcoloniale en Côte d'Ivoire. Elle montre que la boîte de nuit est un lieu de rencontre et de divertissement avec un style occidental tandis que le maquis, est un lieu de rencontre et de divertissement africain d'origine ivoirienne. Par ailleurs, l'auteure déduit de ces vignettes que la jeunesse ivoirienne semble être conquise par l'alcool, la débauche et le sexe. Ces vignettes vont à la rencontre du principe de pluralisme culturel de Mbembe dans une société postcoloniale en Côte d'Ivoire : l'auteure signale que la population a le choix de fréquenter soit un maquis, soit une boîte de nuit.

La lutte pour le bien-être de la femme fait partie des réalités de la société postcoloniale de l'époque. Elle se fait noter en deux parties dans *Aya de Yopougon*. La première est vue par la jeunesse incarnée par Aya. Cette dernière incarne la lutte de la femme ivoirienne dans une société patriarcale :



Fig. 37 : Tome 1, p.22.

Elle cherche à sortir du déterminisme féminin de sa société, femme de foyer :



Fig. 38 : Ibid.

Dans ces figures, l'auteure n'uniformise pas les vignettes (grosse, moyenne et petite) ; se sert du champs-contrechamps et privilégie l'espace-image pour montrer la table, la casserole, le verre d'eau et des assiettes remplies de nourriture, ainsi que le poste télé. En plus, elle fait usage des expressions faciales d'Aya et d'Ignace pour montrer leurs états d'âme : Ignace est surpris, rate même sa fourchette et ne croit pas à ce qu'il entend : « quel cin ? » (Ibid.). Aya se couvre la figure avec ses mains en signe de désespoir. Abouet utilise le texte pour montrer la détermination d'Aya : « je veux être médecin », « tu as bien entendu papa, médecin » (Ibid.) (représentant la lutte pour le bien être des femmes ivoiriennes) et pour exposer cette tradition patriarcale dans la société postcoloniale en Côte d'Ivoire.

Par ailleurs, Aya évoque la liberté dans le choix du mariage lors de leur retour à Yopougon avec son père : « tu ne vas tout de même pas m'obliger à épouser un homme dont je ne veux pas ! » (Tome 2, p.82). Dans cette déclaration, Abouet tente de soutenir la liberté de la femme ivoirienne dans la société patriarcale en Côte d'Ivoire. En outre, Aya représente aussi cette jeunesse féminine et intelligente de la Côte d'Ivoire par son ambition et son engagement. Elle mène une vie différente de celle de sa génération, surtout de ses amies Adjoua et Bintou : elle donne la priorité à ses études. Aya nous révèle aussi le phénomène de la violence faite à la femme dans sa société :



Fig. 39 : Tome 4, p.27.

L'auteure emploie le plan italien et le plan moyen pour montrer la scène de tentative de viol : elle place la main droite du professeur entre les cuisses d'Aya et celle de gauche à sa poitrine du côté gauche et cette dernière étant étonnée s'échappe de lui. En plus, l'auteure complète ces actions par les textes : elle signale l'intention du professeur et le désaccord d'Aya jusqu'à l'incident de la morsure. Dans ces vignettes, Abouet expose les réalités de la vie estudiantine surtout des étudiantes victimes des abus sexuels dans le milieu académique. Ce qu'il faut noter est que les victimes de ce genre d'abus sont souvent sans voix et sans le soutien dont elles ont besoin :



Fig. 40 : Tome 4, p.60.

Abouet emploie le plan de demi-ensemble, le champ-contrechamp et le gros plan pour exposer le décor du campus et concentrer sur les émotions et les paroles des personnages. En plus, elle utilise le raccord de direction (avec l'aide du décor de l'allée avec des pelouses des deux côtés) montrant Affoué qui s'éloigne d'Aya et prend la direction du bâtiment ou une foule se dirige vers son entrée. L'auteure se sert du geste de la main d'Aya pour exprimer sa déception. Elle fait voir qu'Aya (à l'arrière-plan) est étonnée par la réaction d'Affoué. Cette dernière (dans le gros plan) ne semble pas être concernée et reste cool avec ses lunettes. L'auteure montre que la lutte contre l'impunité des violences sexuelles n'est pas prise au sérieux dans certaines sections de la société ivoirienne de l'époque.

La deuxième partie de la lutte pour le bien-être de la femme est vue par les dames ivoiriennes représentées par Alphonsine et Fanta. Alphonsine incarne cette lutte féminine contre la tradition patriarcale dans la société ivoirienne :

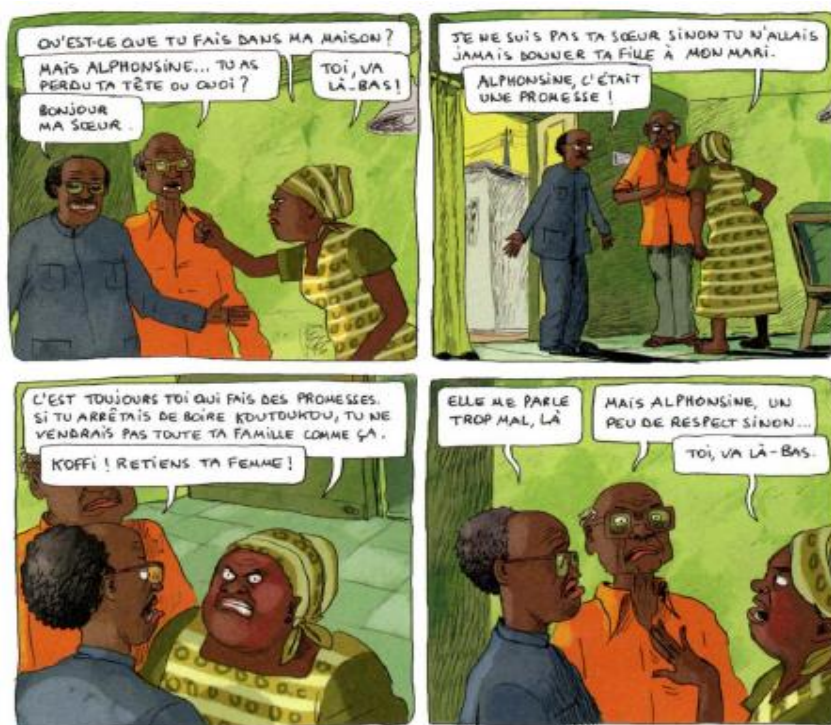


Fig. 41 : Tome 3, p.73.

L'auteure y utilise le plan américain, le plan moyen et le plan rapproché afin de focaliser sur les personnages et leurs paroles. En plus, elle se sert de l'expression faciale

d'Alphonsine et de ses gestes pour montrer cette détermination de la femme à contrer les traditions patriarcales dans la société ivoirienne après 1960.

De plus, Fanta défend la cause de la femme ivoirienne. On la voit intervenir en faveur d'Alphonsine, de Rita et d'Aissatou dans l'affaire d'une future seconde épouse pour Koffi :



Fig. 42 : Tome 3, p.120-121.

Dans ces figures, l'auteure emploie le plan italien et le plan américain pour focaliser sur les personnages et leurs paroles. Par les expressions faciales d'Alphonsine, Fanta et Koroutoumo, Abouet montre des femmes qui s'assument et sont prêtes à défier une société où l'opinion de l'homme prévaut. En plus, elle se sert du texte avec des termes « vaginocratie » et « démocratie » pour souligner cette lutte pour et contre les traditions dans une société postcoloniale en Côte d'Ivoire. Bien que les femmes essayent de briser le mur du déterminisme traditionnel de leur société, ces vignettes nous renvoient

à la notion de dominance de Mbembe (2001) : on voit que les hommes jouent les rôles de dominants et les femmes se comportent en subalternes rebelles dans la société postcoloniale ivoirienne.

En outre, les perceptions des sujets postcoloniaux sont révélées dans l'analyse des planches d'*Aya de Youpougon*. Aya et Adjoua nous dévoilent une perception de la société ivoirienne de l'époque sur celle de la France au Marché :



Fig. 43 : Tome 2, p.43.

L'auteure y privilégie l'espace-image pour focaliser sur Aya, Adjoua et le petit Bobby à l'avant-plan et les personnages moins visibles à l'arrière-plan. Abouet emploie l'expression faciale et place la main sur la joue gauche pour faire ressortir son état pensif. En plus, elle se sert du texte pour étaler la perception de l'Occident par le colonisé africain : « Hum...Elle peut se l'acheter, elle roule en parisien maintenant », déclare Aya (Ibid). Avec cette assertion, Abouet veut signifier que le colonisé a la mentalité de croire que la solution de tous ses maux serait d'être en contact avec l'Occident.

De plus, Bintou incarne cette perception idéale de l'Occident. Elle est attirée par le luxe exhibé par le parisien Grégoire et se crée une vision paradisiaque de l'Occident :



Fig. 44 : *Ibid.*, p.45.

L'auteure y utilise le plan rapproché et se sert de l'expression faciale de Bintou et Grégoire pour renforcer cette perception du colonisé sur l'Occident : Bintou est en état de rêverie du monde occidental et Grégoire présente un sourire de ruse. Abouet emploie aussi le texte pour souligner cette perception du colonisé de l'Occident à travers Bintou : « c'est chic, dèh ! Paris...J'espère que j'irai un jour...Ça à l'air tellement bien ! » (*Ibid.*). En plus, Bintou dénigre les hommes locaux de Yopougon et trouve que le « parigot », l'homme de l'Occident, représente l'idéal dans sa vie :



Fig. 45 : *Ibid.*, p.59.

Abouet se sert du plan rapproché pour focaliser sur les personnages et les paroles. En plus, l'auteure n'hésite pas à utiliser les expressions faciales des personnages pour montrer leurs émotions : Bintou en état de colère et son interlocuteur stupéfait. Elle

utilise la bulle (en zigzag) pour montrer que Bintou répond de façon colérique au personnage en face d'elle. En plus, elle se sert du texte de cette bulle pour montrer le degré d'obsession de Bintou pour une vie paradisiaque en Occident. Ces vignettes renvoient à l'analyse de Fanon (1952) sur le comportement de certains colonisés envers leurs proches. Elles signalent ce complexe d'infériorité dont certains colonisés souffrent vis-à-vis de tout ce qui est de la métropole (1952, p.14). Bintou persiste dans son idéalisme de l'Occident lors d'une visite chez Rita :



Fig. 46 : Tome 3, p.122.

L'auteure emploie le plan de demi-ensemble pour privilégier l'espace-image : Bintou, Rita et le décor (modeste) : elle les place sur des escabeaux. Abouet utilise le texte pour montrer cette obsession et la détermination de Bintou envers la vie merveilleuse de l'Occident.

De plus, Grégoire représente ce colonisé « qui pendant quelque temps a vécu en France revient radicalement transformé » (Fanon, 1952, p.15) :



Fig. 47 : Tome 2, p.38.

L'auteure emploie le plan d'ensemble et le plan de demi-ensemble pour montrer le décor, y compris la bouteille et les verres dans la chambre d'hôtel d'où est logé Grégoire. En plus, elle se sert de teintes pastel pour renforcer le luxe de l'hôtel. Abouet montre que Grégoire a le symptôme de ces colonisés de l'Occident qui sont plongés dans un complexe de supériorité et veulent à tout prix s'évader de la réalité :



Fig. 48 : Tome 3, p.24.

Dans ces vignettes, Abouet fait usage du plan de demi-ensemble, du plan rapproché et de la vue en plongé pour montrer le décor modeste dans le quel Grégoire vit avec sa mère. Elle manipule les couleurs qui ne rayonnent pas. De plus, elle utilise les paroles des personnages pour illustrer ce complexe de supériorité du colonisé de l'Occident :

Maman : va dire ça à tout l'argent que tu as gaspillé à l'Hôtel Ivoire sans moi.

Grégoire : Maman, c'était pour faire du business (Ibid.).

Abouet attribue une attitude ambivalente à Grégoire. D'un côté, il est séducteur ; de l'autre côté, il vit d'un complexe de supériorité en tant que colonisé de l'Occident vivant en Côte d'Ivoire. De plus du complexe de supériorité, Rita, revenue de l'Occident, porte cette marque de complexe dans le milieu urbain ivoirien :



Fig. 49 : Tome 4, p.72.

About se sert de la notion du temps avec l'effet naturel (la lune et les étoiles), l'effet de lumineux (sur les personnages), des différentes couleurs pour illustrer la nuit.

En outre, Ignace dévoile aussi une certaine perception du colonisé africain sur les Occidentaux : « je vais m'expliquer avec elle. Se suicider, c'est des choses de blanc, ça » déclare Ignace (Tome 5, p.84). Ainsi, l'auteure confirme cette réalité des perceptions dans la société africaine d'origine ivoirienne. De plus, Innocent incarne certains préjugés qu'ont les colonisés sur des Occidentaux :



Fig. 50 : Tome 4, p.50-51.

About se sert du plan américain et de la vue en plongée pour montrer les sujets dans les vignettes : les personnages et le décor du métro. L'auteure emploie le texte pour exposer la vie dans la société postcoloniale en Occident : « Je suis un jeune Français au chômage. J'aimerais un franc ou deux pour me nourrir et me loger », dit le mendiant (Ibid). En plus, elle se saisit de l'expression faciale d'Innocent pour montrer sa stupéfaction. De surcroît, About utilise « tié, tié, tié » pour renforcer les références culturelles du langage ivoirien. De ces deux vignettes, on peut dire que cette perception que les Occidentaux seraient tous aisés est sans fondement. Ces vignettes s'associent à l'idéologie du discours d'Angenot (2006) : on peut observer que l'idéologie de l'auteure est de mettre de côté la relation de « dominant-dominé » qui était d'actualité dans la mentalité coloniale. On peut donc dire qu'About nous représente un renversement de force : le dominé devient dominant et celui-ci se comporte en dominé.

En outre, la perception de l'Occident du continent africain se révèle au moment où Innocent interagit avec les parents de Sébastien :



Fig. 51 : Tome 5, p.74-75.

L'auteure y utilise le plan américain et privilégie l'espace-image afin de concentrer sur les personnages, leurs actions et leurs paroles. Abouet emploie différentes teintes pour renforcer l'image d'un Africain et d'un Occidental, avec des couleurs brunes et oranges (et un peu jaunâtre). De plus, on peut observer le discours social et l'idéologie d'Angenot (2006) dans ces vignettes : l'auteur utilise « dêh ! » pour renforcer les références culturelles ivoiriennes. Abouet emploie le dialogue pour mettre à jour les perceptions et les préjugés des sujets postcoloniaux. L'auteure utilise donc ces images dans le but de promouvoir l'hybridité culturelle dans les sociétés postcoloniales.

Par ailleurs, Abouet montre la relation de « dominant-dominé » dans la société ivoirienne des années 1970 :



Fig. 52 : Tome 1, p.82.

Abouet y emploie le plan américain et le plan italien et elle fait usage des expressions faciales des personnages pour humaniser cette relation de dominant-dominé après l'indépendance en Côte d'Ivoire : elle place l'industriel Sissoko en position de force, et Hyacinthe et sa famille en état de terreur. De plus, l'auteure se sert du texte pour renforcer ce principe de dominant-dominé, qui est un rapport de force entre les riches et les moins aisés : « Non, non, Monsieur Sissoko. D'accord. Pas de journal » dit Hyacinthe d'un air effrayé (Ibid.). De plus, L'auteure montre cette relation de dominant-dominé au moment où Mr Sissoko visite le détective privé :



Fig. 53 : Tome 4, p.64.

Dans ces vignettes, l'auteure utilise l'onomatopée « boum ! » (la bulle en rouge zigzag) pour montrer une tension maximale dans cette vignette et en même temps renforcer le caractère dominant de M. Sissoko. Abouet emploie les expressions faciales de Sissoko et du détective, ainsi que la vue en plongée pour exposer la relation de « dominant-dominé » dans la société ivoirienne : elle montre que les riches se comportent en hors-la-loi et les moins fortunés sont contraints de se soumettre. Abouet continue à montrer cette relation de « dominant-dominé » au moment où les Sissoko s'approchent d'un rassemblement pour le mariage entre Mousa et les deux filles du chef du village :



Fig. 54 : Tome 5, p.105.

L'auteure utilise le plan de demi-ensemble et le plan américain pour montrer le rassemblement des personnages sous un arbre ; ce qui renforce l'image d'un événement dans le milieu du village. Elle fait usage des bulles en zigzag et ovales dans certaines vignettes afin de distinguer les paroles des militaires des autres et renforcer

leur domination sur les autres (surtout avec la bulle en zigzag). En plus, Abouet se sert du raccord de mouvement pour illustrer le déplacement du couple Sissoko et de leur garde dans la foule, de l'arrière-plan vers l'avant-plan. Elle emploie l'habillement militaire du couple Sissoko et de leur garde pour solidifier leur status dominant. Abouet emploie aussi le texte pour souligner cette relation de dominant-dominé dans l'espace ivoirien : « laissez nous passer ou je vous enferme tous », s'exclame le garde (Ibid). Abouet y évoque le manque d'un état de droit après l'indépendance de la Côte d'Ivoire : les riches et les puissants se font la loi et la population est reduite en subalterne absolue. Elle immortalise donc cette relation de dominant-dominé dans la société postcoloniale en Côte d'Ivoire.

En outre, l'hybridité des générations est observée dans l'analyse des planches. La rencontre des générations qui se fait voir dans un maquis :



Fig. 55 : Tome 1, p.11.

Abouet emploie le plan italien et donne de l'importance à l'espace-image pour montrer les personnages visibles à l'avant-plan et les moins visibles à l'arrière-plan. Elle place la discothèque, le haut parleur et des notes et des paroles musicales à l'arrière-plan, au-dessus de la vignette pour renforcer le climat d'ambiance du maquis. Cette vignette montre un mélange des gens de différentes générations. Un autre exemple de rencontre des générations se fait voir toujours dans un maquis :

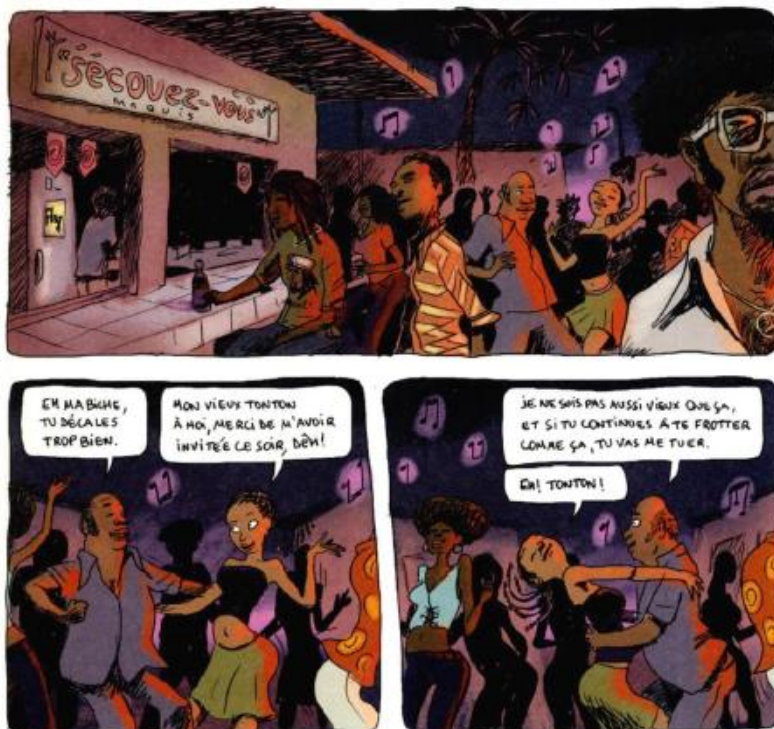


Fig. 56 : Tome 1, p.23.

Dans ces vignettes, Abouet privilégie l'espace-image et elle utilise Bintou et Hyacinthe (le couple dansant) pour montrer cette rencontre des générations : Bintou représente la jeunesse et Hyacinthe incarne une vieille génération. Cette rencontre de génération s'associe au principe d'hétérogénéité de Mbembe et d'hybridité de Bhabha, car Abouet montre deux générations en harmonie dans la société postcoloniale après 1960.

Par ailleurs, la divergence d'opinions entre les générations est observée dans la société postcoloniale en Côte d'Ivoire. Du côté masculin, Koffi, Hyacinthe et Ignace nous montrent cette divergence d'opinions au moment où ils partagent le Koutoukou dans un maquis :

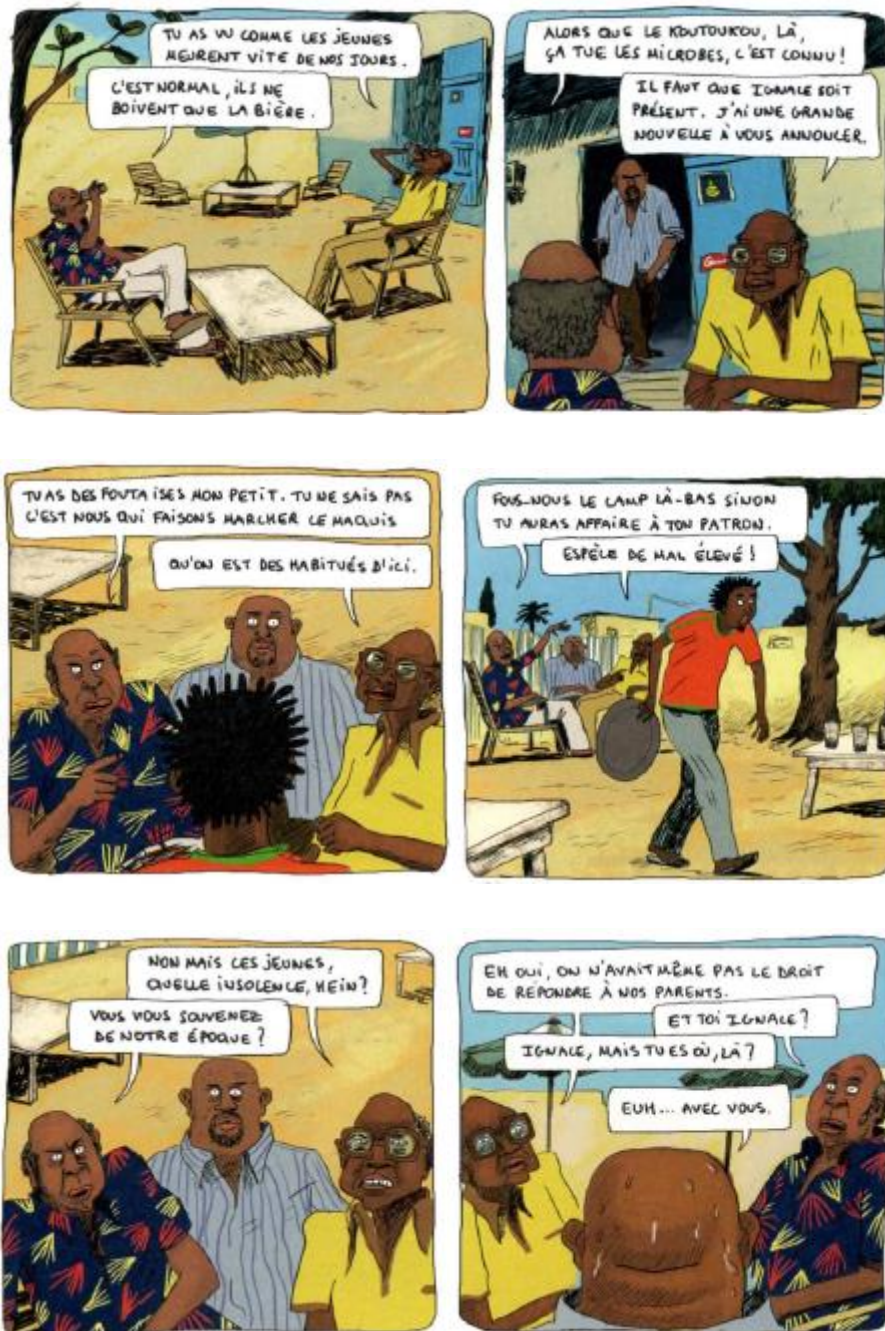


Fig. 57 : Tome 3, p.29-31.

Dans ces vignettes, l'auteure emploie le plan d'ensemble, le plan de demi-ensemble et le plan rapproché pour renforcer l'image du maquis : elle place un cadre simple (chaises et tables en bois) et met les personnages en train de prendre le koutoukou (à ciel ouvert) sous l'arbre pour créer l'image du maquis ivoirien. Dans ces bulles, l'auteure fait sortir le conflit de générations : la jeunesse ivoirienne consomme de la bière, un

produit industriel, et les personnes âgées consomment la boisson traditionnelle. Ces vignettes montrent que Koffi et Hyacinthe profitent d'un malentendu avec le jeune serveur pour exprimer leur désaccord avec la jeune génération ivoirienne. On peut identifier ce conflit de générations avec la notion de pluralisme culturel de Mbembe et celle de diversité de Glissant car il y a une différence culturelle entre ces générations.

Du côté féminin, Aya et Fanta nous montrent la diversité d'opinions de ces générations postcoloniales au moment d'une discussion chez elles à la maison :





Fig. 58 : Tome 3, p.21-22.

Dans ces vignettes, Abouet se sert d'une variété de plans : américain, rapproché et demi-ensemble pour montrer les sujets dans les vignettes : l'intérieur de la maison (y compris les fenêtres), le lit, Aya, Fanta, Ignace, l'enfant, un personnage moins visible, la cour et la voiture. Elle emploie l'effet de rayon solaire (à l'intérieur de la maison) et différentes couleurs pour renforcer l'intérieur et l'extérieur de la maison. En outre, l'auteure utilise le dialogue pour faire sortir ce conflit de générations dans la société postcoloniale de la Côte d'Ivoire :

Aya : je ne suis plus une enfant, maman, et si j'étais toi je ferais comme Dona Isadora dans "Femme de sable" !

Fanta : Aya, on est dans la vraie vie, là, pas à la télé (Ibid.)

Ce dialogue montre cette différence d'opinions entre les différentes générations.

Par ailleurs, l'emploi de « kô kô kô » renvoie à la particularité des omanotopées dans la bande dessinée africaine auquel Langevin (2006) faisait référence.

De surcroît, Bintou et Alphonsine montrent ce conflit de générations lors d'une conversation au marché :

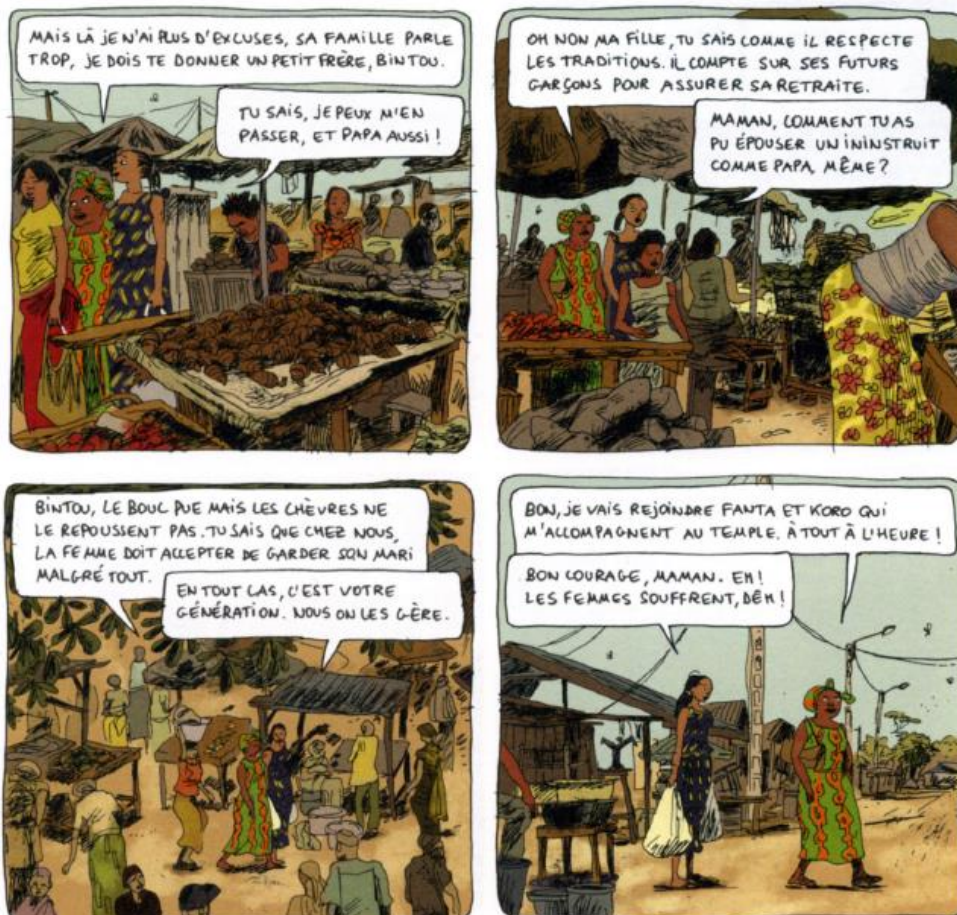


Fig. 59 : Tome 5, p.65.

L'auteure se sert du plan d'ensemble et du plan de demi-ensemble pour donner de l'importance à l'espace-image : le marché, les personnages. Abouet fait usage du dialogue pour mettre au grand jour le conflit des générations dans la société postcoloniale : « en tout cas, c'est votre génération, nous on les gère » dit Bintou (Ibid). De ces figures (58 et 59), on peut déduire que les aînées continuent à s'incliner aux traditions malgré elles tandis que la jeunesse féminine ne les supporte pas. Par ailleurs, on peut noter que le discours social et l'idéologie dans le discours d'Angenot (2014) par l'usage de « dêh ! » qui indique les références culturelles (Marlet, Tilleuil & Vandraband, 1991) de la Côte d'Ivoire. Ces clichés du marché et ses produits font sans doute partie de la nostalgie de l'auteure.

Une autre réalité sociale dénichée dans l'analyse des planches, est le sexisme dans la société postcoloniale. Ce sexisme se fait voir dans l'éducation et la profession dans Aya

de *Yopougon*. On peut noter cette pratique sexiste dans l'éducation au moment où Aya dit à son père qu'elle voudrait devenir médecin. (Fig. 37-38 : Tome 1, p.22).

En plus, Hervé révèle ce phénomène du sexisme dans la profession au niveau de la société ivoirienne au moment où son patron lui rend visite :



Fig. 60 : Tome 2, p.19.

Abouet emploie le plan de demi-ensemble pour montrer l'emplacement du garage et les outils de mécanique. L'auteur utilise le dialogue entre Hervé et son patron afin de décoder le sexisme dans la profession :

Patron : comme tu sais, je n'ai que des filles, et elles ne savent pas réparer voitures.

Hervé : Patron, ça c'est travail de garçon ! (Ibid).

Par ailleurs, l'auteure emploie « dêh ! » dans la dernière vignette (à droite) afin de souligner la terminaison dans le langage courant des Ivoiriens, qui renvoie aux références culturelles (Marlet, Tilleuil & Vandraband, 1991), et avec le discours social et l'idéologie du discours d'Angenot (2014). On peut aussi comprendre le sexisme dans la bande dessinée au moment où Innocent interagit avec son ami au foyer :



Fig. 61 : Tome 4, p.28.

En ce qui concerne l'aspect graphique, Abouet emploie l'effet de zoom, le plan rapproché et le plan moyen pour focaliser sur les sujets : le lit à étage, et place Innocent au-dessus d'un matelas. L'auteure se sert de ces images afin de débiller les conditions de logement des migrants dans une société postcoloniale en France. Pour ce qui est du texte, l'auteure utilise le dialogue pour exposer le sexisme dans la profession :

Innocent : j'étais un grand coiffeur au pays.

Hôte : Ça c'est le travail de femme. Je vais trouver toi autre chose, ménage (Ibid).

De ce dialogue, on peut dire que le sexisme est une réalité dans les communautés d'origine africaine. Par ailleurs, les vignettes renvoient à la théorie du discours social et de l'idéologie dans le discours d'Angenot (2014) : l'usage de « dêh ! » dans le texte, montre cette appartenance à la culture ou aux origines ivoiriennes. Cela peut induire donc à affirmer le propos d'Agnessan (cité dans Etty, 2013) sur une particularité de la bande dessinée ivoirienne : l'« ivoirité ».

En outre, le trafic d'enfants est une des réalités sociales de l'époque. Hervé le montre dans *Aya de Yopougon* au moment où il raconte son enfance douloureuse à Rita :



Fig. 62 : Tome 4, p.40.

L'auteure utilise le plan américain et consacre un grand espace de la vignette aux images : les personnages, le décor, la petite maison et les arbres. Abouet se sert du flashback et de récitatifs pour relater le passé d'Hervé. Elle emploie la couleur jaune pour le lettrage afin de le distinguer des bulles. Abouet montre les parents qui échan- gent le petit Hervé avec l'argent.

De plus, Félicité met au grand jour ce trafic des enfants dans les milieux désavantagés de la Côte d'Ivoire au moment où, encore très jeune, son père lui donne aux parents d'Aya en échange d'une somme d'argent :



Fig. 63 : Tome 5, p.97.

L'auteure emploie le plan américain pour focaliser sur les sujets : les personnages à l'avant plan et à l'arrière-plan, les arbres, la maison et des moutons, et pour aussi montrer que l'action se déroule dans la campagne. Elle montre le comptage d'argent par Zekinah et utilise le lettrage pour donner beaucoup plus d'information sur la vignette. L'auteur a varié les couleurs pour différencier le texte du lettrage et celui du dialogue : dans la figure 62, le texte du lettrage est en jaune et dans celle de 63, il est coloré en blanc. Grâce à une attention particulière à l'aspect visuel de ces vignettes (Eko, 2010), on peut déduire qu'il y aurait un trafic humain indirect (de mineurs) pendant cette époque en Côte d'Ivoire.

4.4. Conclusion partielle

Le concept de postcolonialité se fait remarquer dans l'analyse de l'aspect graphique et l'aspect textuel des planches d'*Aya de Yopougon*. Abouet se sert de ces aspects pour réveiller la nostalgie ivoirienne et française de l'époque. Cette bande dessinée est nostalgique, car Eisner (1985) évoque que la bande dessinée communique dans un langage qui tourne autour d'une expérience visuelle commune entre le créateur et le récepteur. Dans l'aspect graphique, elle emploie le plan d'ensemble, le plan de demi-ensemble pour montrer le décor ivoirien tel que la commune de Yopougon (y compris le marché), l'Hôtel Ivoire, le maquis et le village, et le décor français tel que l'aéroport, le parc urbain et le métro. Elle utilise le plan américain, le plan rapproché et le gros plan pour focaliser sur les paroles et les émotions des personnages. Dans l'aspect textuel, elle se sert du dialogue pour renforcer les références culturelles des Ivoiriens, par exemple l'emploi dans les bulles de « dêh ! », « ô » et les onomatopées comme le son du frappement d'une main sur une table « boum ! », le rire « hi hi hi hi », le klaxon d'une voiture « piiiin, piiiin, piiiin » et celui du bruit quand quelqu'un frappe à la porte : « kô kô kô ». Ainsi, on peut affirmer qu'Abouet tente de présenter *Aya de Yopougon* dans son « ivoirité » (Agnessan cité dans Etty, 213). De plus, l'auteure utilise la satire (Mbembe, 2001), incarnée surtout par la figuration et par les agissements du puissant Bonaventure Sissoko.

Par ailleurs, l'analyse des planches présente des phénomènes transculturels, transnationaux et des réalités sociales dans les sociétés hétérogènes en Côte d'Ivoire et en France. Dans les phénomènes transculturels, la postcolonialité se montre par la diversité dans l'habillement des personnages : occidentale (d'origine française) et africaine (d'origine ivoirienne). Le sillage de la postcolonialité se montre dans la pluralité de professions des personnages. Fanta est un exemple qui la représente par ses fonctions : assistante de direction et guérisseuse. La postcolonialité est aussi notée dans l'immobilier, notamment celle de Bonaventure Sissoko qui représente le phénomène d'emprunt et d'appropriation des cultures. De surcroît, la variété de

boissons renforce le concept de postcolonialité : les personnages consomment la boisson locale (SOLIBRA) et traditionnelle (koutoukou et dèguê).

En ce qui concerne les phénomènes de réalités sociales et transnationales, le concept de postcolonialité se manifeste à travers notamment Aya, Adjoua, Bintou, Mamadou, Grégoire, Innocent, Moussa et Sébastien. Ces derniers nous montrent les réalités sociales en Côte d'Ivoire et au-delà des frontières, telles qu'immigration et intégration. De plus, l'auteur étale les différentes mœurs de la société postcoloniale en Côte d'Ivoire et en France de l'époque par les attitudes des personnages. Parallèlement, l'auteure dégage les perceptions des sujets postcoloniaux notamment sur l'homosexualité.

En outre, Abouet utilise la bande dessinée comme un moyen de protestation (Monga, 1996) pour dénoncer les abus faits aux personnes vulnérables de la société postcoloniale de l'époque, telles que les démunis, les femmes et les enfants. En plus, l'auteure expose la relation « dominé-dominant » qui existe au sein des sociétés postcoloniales à travers notamment les attitudes du puissant Sissoko envers ses sujets qui sont moins aisés et vulnérables.

Il faudrait noter à la fin que cette analyse des planches selon le concept de postcolonialité est en bon terme avec la pensée théorique de Peeters (1991) qui soutient la liberté dans la lecture de la bande dessinée. On peut donc dire que cette analyse des planches est relative.

Conclusion générale

En guise de conclusion, la bande dessinée africaine se définit par rapport à la colonisation et à la décolonisation de l'Afrique par l'Occident. Présente aux quatre coins cardinaux du continent, la bande dessinée a été utilisée pour des missions évangéliques, éducatives et politiques. Malgré cette présence indéniable sur le continent, elle continue de marquer le pas en termes de développement d'une vraie industrie de production. De plus, les recherches dans le domaine de la bande dessinée africaine sont quasi inexistantes. La plupart des références théoriques proviennent d'un contexte hors africain et cela ne pourrait que créer une superficialité dans l'étude. De surcroît, l'instabilité économique et politique en Afrique ne la permet pas de rebondir et d'être une bande dessinée challengeuse à l'intérieur ou à l'extérieur du continent.

Cependant, elle est en ébullition grâce à une jeunesse talentueuse et à sa particularité (faisant référence aux dessins, à l'humour, au langage et aux onomatopées). Les auteurs africains semblent être déterminés dans la consolidation des structures théoriques de base pour une définition de la bande dessinée dans une perspective africaine. Mais les théories sur la bande dessinée sont parfois controversées en comparant les unes aux autres. Dans ce cas, les théories de Peeters (1991) et de Marlet, Tilleuil et Vandraband (1991) semblent idéales pour jeter les bases théoriques de la bande dessinée africaine. Dans le même sens, les travaux d'Angenot (2006) sur la paralittérature permettront un développement théorique sans contrainte de la bande dessinée africaine en gardant sa particularité.

Par ailleurs, *Aya de Yopougon* a attiré l'attention dans les universités, les lieux de divertissement et les manifestations internationales. Elle est preuve que la bande dessinée ivoirienne se montre confiante chez elle et dans le milieu international. Certains peuvent se poser des questions sur le succès de cette bande dessinée : selon quelle norme a-t-elle été conçue ? D'autres vont se précipiter pour savoir : comment définir la bande dessinée africaine ? En quoi cette bande dessinée pourrait-elle être une référence pour les bédéistes africains ? Cette série d'albums nous donne le visa de

faire un aller-retour dans le passé et dans le récent passé de la Côte d'Ivoire (y compris la commune de Yopougon) qui est à la fois nostalgique et pertinent : passant de la stabilité du pays à une crise nationale qui ne cesse de marquer les esprits des Ivoiriens. *Aya de Yopougon* représente le « pH 7 » de la stabilité et de la crise ivoirienne après son indépendance en 1960.

Comme outil, nous avons utilisé la notion de postcolonialité. Cette dernière n'est pas une théorie mais une réalité (Sil, 2008). C'est un concept qui critique les réalités de la société hétérogène dans un pays anciennement colonisé ou dans un pays anciennement colonisateur. La postcolonialité nous renvoie au concept de la colonisation et de l'après-colonisation. Elle est conçue comme étant les situations qui ont suivi la décolonisation – que ce soit dans le pays colonisateur ou dans le pays colonisé (Young, 2009). La postcolonialité peut être en accord ou en désaccord avec le postcolonialisme. Celui-ci est un courant de pensée à plusieurs allures : classique (avec les figures emblématiques de Fanon et Saïd) et moderne (représentée par Mbembe, Glissant, Mudimbe, Moura, etc.). De plus, il faudrait noter que les études postcoloniales semblent se régionaliser en fonction de l'influence linguistique anglophone et francophone, donnant naissance à un postcolonialisme littéraire anglophone et à un courant du postcolonialisme historique et politique en France.

L'analyse des planches d'*Aya de Yopougon* selon le concept de postcolonialité, basée sur des éléments graphiques et textuels, montre les phénomènes de transculturation, de réalités sociales et de transnationalisme des sociétés hétérogènes de la Côte d'Ivoire et de la France dans les années 1970. En plus, Abouet emploie la satire (Mbembe, 2001), les onomatopées (Langevin, 2006) et la protestation (Monga, 1996) dans *Aya de Yopougon* pour raconter avec nostalgie les réalités sociales dans les sociétés postcoloniales de l'époque. Elle s'aligne donc au concept théorique de la bande dessinée africaine. Dans l'analyse des planches, on palpe vite la diversité et le contraste culturel dans ces sociétés postcoloniales. De plus, l'auteure observe à la loupe, les réalités sociales de ces sociétés postcoloniales en Côte d'Ivoire et au-delà des frontières, qui tournent autour des personnages tels qu'Aya, Hervé, Grégoire, Innocent, Rita et Sébastien.

En outre, Abouet évoque la nostalgie du passé ivoirien dans *Aya de Yopougon* par les visites et les rencontres du quartier entre Aya, Adjoua et Bintou et de leurs parents respectifs. De plus, les rencontres amoureuses d'Adjoua, d'Albert, d'Hervé, d'Innocent et de Rita le soir au marché, baptisé « hôtel aux mille étoiles », ne fait que grossir cette nostalgie ivoirienne. Abouet se sert aussi des sorties d'Adjoua, de Bintou, de Moussa et de Mamadou dans le maquis pour ressusciter la nostalgie ivoirienne. De plus, l'auteure utilise les manifestations du quartier telles que le mariage entre Moussa et Adjoua (Tome 1) et Miss Yopougon (Tome 3) pour renforcer la nostalgie de ses origines.

Abouet montre également son esprit de protestation (Monga, 1996), que ce soit envers la société ivoirienne ou française. Elle utilise Aya, Alphonsine, Fanta et Koroutoumou pour exposer les abus faits à la femme, notamment les violences sexuelles et les mariages forcés, et de ses impunités dans la société patriarcale de la Côte d'Ivoire de l'époque. En plus, l'auteure montre les comportements des hommes à travers Hyacinte, Ignace et Koffi dans la course aux jupons et place le scénario de la femme « cougar » et Mamadou pour montrer son désaccord aux comportements des hommes envers les femmes dans les années 1970. De plus, Abouet, dénonce le sexisme dans les sociétés postcoloniales à travers Aya, Hervé et Innocent. Elle fait donc appel à une égalité entre l'homme et la femme. De surcroît, Abouet humanise le rapport de « dominant-dominé » qui existe dans les sociétés postcoloniales à travers Innocent, le patron Sissoko et Sébastien. En même temps, l'auteure fait un dégagement des perceptions des sujets postcoloniaux dans les deux contrées. A la fin, le concept de postcolonialité se manifeste par des phénomènes transculturels, de réalités sociales et transnationales dans l'analyse des planches d'*Aya de Yopougon*, une bande dessinée nostalgique et protestataire d'Abouet.

Bibliographie

- Abouet, M. (2005-2010) *Aya de Yopougon (Vol1-6)*. Paris, Gallimard Jeunesse.
- Angenot, M. (1974) 'Qu'est-ce que la paralittérature ?'. *Etudes littéraires*, Vol.7, n°1, 9-22.
- Appiah, K.A. (1991) 'Is the Post-in Postmodernism the Post-in Postcolonial?'. *Critical Inquiry*, XVII, 2(Winter).
- Bamba, A.B. (March 2006) 'Qu'est-ce que la postcolonie ?'. *Africa Review of Books/Revue africaine des Livres*, Vol.2 (1), 16-17.
- Beahm, G. (1987) 'Graphic Novels: Comics, Magazines, or Books'. *Publisher's Weekly* 6 Nov, 22.
- Bhabah, H.K. (1994) *The Location of Culture*. London, Routledge.
- Brunschwig, H. (1960) 'Colonisation-décolonisation : Essai sur le vocabulaire usuel de la politique coloniale'. *Cahiers d'Etudes Africaines*, Vol.1, 44-54.
- Camara, P. A. (2003) 'Alcoolisation au koutoukou en Côte d'Ivoire : Constat et propositions'. *Alcoologie et Addictologie*, 24 (4), 319-328.
- Cassiau-Haurie, C. (2013) *Dictionnaire de la bande dessinée d'Afrique francophone*. Paris, Editions L'Harmattan.
- Coquery-Vidrovitch, C. (2000) « Mbembe, Achille. – *De la postcolonie. Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine* ». Paris, Karthala.
- Cutolo, A. (2010) 'Modernity, autochthony and the Ivorian nation : the end of a century in Côte d'Ivoire'. *Africa: The Journal of the International African Institute*, 80 (4), 527-552.
- Eisner, W. (1978) *A Contract with God*. New York, W.W. Norton & Company Publisher.
- (1985) *Comics & Sequential Art*. Florida, Poorhouse Press.
- Eko, L. (2010) 'The Art OF Criticism: How African Cartoons Discursively Constructed African Media Realities in the Post-Cold War Era', *Critical African Studies*, Issue 4, 6-9.
- Fanon, F. (1952) *Peau noire, masques blancs*. Paris, Editions du Seuil.
- [1961] (2002) *Les Damnés de la terre*. Paris, La Découverte/Poche.

- Fondanèche, D. (2005), *Paralittératures*, Paris, Vuibert.
- Fresnault-Deruelle, P. (1976) *Du linéaire au tabulaire*. Paris, Seuil.
- Ištók, R. et Koziak, T. (2010). 'Ivory Coast - From Stability to Collapse. Failed States in Time of Globalisation'. In *Beyond Globalisation: Exploring the Limits of Globalisation in the Regional Context (conference proceedings)*, 81-87.
- Gandhi, L. (1998) *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*. Sydney, Allen & Unwin.
- Glissant, E. (1996) *Introduction à une poétique du divers*. Paris, Gallimard.
- Kouakou N'guessan, F. (1983) 'Les « Maquis » d'Abidjan. Nourriture du terroir et fraternité citadine, ou la conscience de classe autour d'un foutou d'igname'. *Cahiers ORSTOM, serie Sciences Humaines*. 19(4), 445-550.
- Lancaster, G. (2008) 'Aya (review)'. *Callaloo*, Vol. 31(3), 941-944.
- Lent, A.J. (2009) *Cartooning in Africa*. New Jersey, Hampton Press.
- Loiseau, J.C. (2013) *Aya de Yopougon, Ambiance le cinéma !* Paris, Gallimard.
- Levine, B. (1987) *Graphic Novels: The Latest Word in Illustrated Books*. Publisher's Weekly 22 May, 45.
- Madureira, L. (2003) 'Posts and Pasts: A Theory of Postcolonialism (review)'. *Comparative Studies of South Asia, Africa and the Middle East*, Vol.23 (1), 358-361.
- Marlet, P., Tilleuil, J.L. and Vandraband, C. (1991) *Lectures de la B.D : Théorie, méthode, applications bibliographiques*. Paris, Académia.
- Martin-Granel, N. and Mangeon, A. (2010) 'A propos des études postcoloniales', 'à l'angle des rues parallèles'. *Etudes littéraires africaines*, n° 3, 93-105.
- Mbembe, A. (2000) *De la postcolonie : Essai sur l'imagination politique dans l'Afrique contemporaine*. Paris, Karthala.
- (2001) *On the Postcolony*. Berkeley, University of California Press.
- McCloud, S. (1993) *Understanding Comics: The Invisible Art*. Northampton, MA, Kitchen Sink Press.
- Memmi, A. (1973) *Portrait du colonisé*. Paris, Petite Bibliothèque Payot.
- Monga, C. (1996) *The Anthropology of Anger: Civil Society and Democracy in Africa*. Boulder, Lynne Rienner Publishers.

Morgan, H. (2003) *Principes de littératures dessinées*. Angoulême, Editions de l'An 2.

Mudimbe, V.Y. (1988) *The Invention of Africa. Gnosis, Philosophy and the Order of Knowledge*. London, James et Bloomington, Indianapolis, Indiana University.

Nganang, P. (2009) *La République de l'imaginaire*. La Roque d'Anthéron, Vents d'ailleurs.

Peeters, B. (1984) *Les Bijoux ravis : une lecture moderne de Tintin*. Bruxelles, Magic-Strip.

—— (1991) *Case, planche, récit : comment lire une bande dessinée ?* Tournai, Casterman.

Pomier, F. (2005) *Comment lire la bande dessinée*. Paris, Klincksieck.

Radhakrishnan, R. (1993) 'Postcoloniality and the Boundaries of Identity'. *Callaloo*, Vol.16, 750-75.

Said, E. (1978) *Orientalism*. New York, Vintage Books.

Sil, N.P. (2008) 'Postcolonialism and Postcoloniality: A Premortem Prognosis'. *Alternatives: Turkish Journal of International Relations*, Vol. 7.4, 20-33.

Spielgeman, A. (1980) *Maus*. New York, Pantheon Books.

Steck, J.F. (2008) 'Yopougon, Yop city, Poy... périphérie et modèle urbain ivoirien'. *Autrepart*, 3, n° 47, 227-244.

Terreta, M. (2002) 'On the Postcolony by Achille Mbembe'. *Canadian Journal of African Studies/Revue Canadienne des Études Africaines*, Vol. 36.1, 161-163.

Thomas, D.R.D. (2003) 'Postcolonial Theory: A Critical Introduction (review)'. *Research in African Literatures*, Vol. 34. 3, 2014-215.

Young, R.J.C. (2001) *Postcolonialism: An Historical Introduction*. Oxford, Blackwell.

—— (2009) What is the Postcolonial? *ARIEL: A Review of International English Literature*, North America, Vol.40. n° 1, 13-25.

Sitographie

Abadie, D. (2014) *De la postcolonie d'Achille Mbembe. Recension d'une hypothèse sur le devenir de l'Afrique*. Disponible sur : http://www.thinkingafrica.org/V2/wpcontent/uploads/2014/03/de_la_postcolonie_NDR.df
[Accédé le 11 avril 2015]

Angenot, M. (2014) 'Chapitre 1. 'Le discours social : problématique d'ensemble'. *Media 19*. Disponible sur : <http://www.medias19.org/index.php?id=11796>.
[Accédé le 23 janvier 2015]

Ayayi, A. *Drawing on the Universal in Africa (French Version): An Interview with Marguerite Abouet*. Disponible sur : <http://www.wildriverreview.com/interview/drawing-universal-africa/marguerite-abouet/ajayi-angela-fr>
[Accédé le 30 mars 2015]

Cassiau-Haurie, C. (2011) *La bande dessinée en Afrique, un siècle d'histoire*. Disponible sur : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=10365>
[Accédé le 22 mars 2015]

Etty, M. (2013) Dossier : *La bande dessinée ivoirienne en question. Des spécialistes se prononcent !* Disponible sur : <http://100pour100culture.com/2013/10/dossier-la-bande-dessinee-ivoirienne-en-question-des-specialistes-se-prononcent/>
[Accédé le 15 juin 2014]

Fatmi, S.E. (2011) *Analyser la bande dessinée : de la sémiologie à la stripologie*. Université de Mascara, Alger. Disponible sur : http://gerflint.fr/Base/Algerie14/saad_edine.pdf
[Accédé le 8 mars 2014]

James, R. *Postcolonialism : A Brief Overview*. Calicut University. Disponible sur : https://www.academia.edu/2662908/Postcolonialism_A_Brief_Overview
[Accédé le 10 mai 2014]

Jolivet, E. (2003) *L'ivoirité. De la Conceptualisation à la manipulation de l'identité ivoirienne*. Disponible sur : http://geo-phile.net/IMG/pdf/_M_ire_L_ivoirit_e_la_conceptualisation_-6164_a_manipulation_jolivet.pdf
[Accédé le 19 juin 2014]

Kavanagh, B. (2000). 'The Alan Moore Interview: Graphic novel'. Northampton. Disponible sur : <http://www.blather.net/articles/amoore/northampton.html>
[Accédé le 1 Juin 2014]

Kouadio, A.J.F. (2005) 'Culture, économie et société : Approche socio-anthropologique du rapport à l'argent chez les Ivoiriens (cas de la population de YAHSEI dans la commune de Yopougon)'. Abidjan, Université de Cocody. Disponible sur : http://www.memoireonline.com/10/07/657/m_rapport-a-l-argent-chez-les-ivoiriens-yahsei-yopougon9.html#toc18
[Accédé le 22 août 2014]

Kouadio, C.K. (2013) *Recherche formative sur les comportements sexuels a risque chez les adultes*. Disponible sur : <https://www.k4health.org/sites/default/files/RAPPORT%20Comportements%20sexuels%20%C3%A0%20risques%20adultes%20Avril2013.pdf>
[Accédé le 16 septembre 2014]

Langevin, S. (2002) *La BD ivoirienne se porte bien. Premier festival international du dessin de presse et de la bande dessinée en Côte d'Ivoire*. Disponible sur : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=133#sthash.4xYd9CRr.dpuf>
[Accédée le 23 mai 2014]

—— (2006) Bande dessinée : L'Afrique doit construire son marché. Disponible sur : <http://www.africultures.com/php/?nav=article&no=4327>
[Accédé le 7 mai 2014]

Martin, C. (2013) *Qu'est-ce qu'un roman ?* Disponible sur : https://www.academia.edu/3861251/Quest-ce_quun_roman_graphique_
[Accédé le 19 juin 2014]

Moura, JM. (2006) *Postcolonialisme et comparatisme*. Vox Poetica. Disponible sur : <http://www.vox-poetica.org/sflgc/biblio/moura.html>
[Accédée le 19 Juillet 2014]

Renault, M.M. (2011) *Frantz Fanon et les langages décoloniaux : contribution a une généalogie de la critique postcoloniale*. Disponible sur : <http://www.csprp.univ-paris-diderot.fr/IMG/pdf/mrenault-thesefanon.pdf>
[Accédé le 3 février 2015]

Toure, S. (2006) *La maltraitance des femmes dans les ménages à Abidjan : le cas de la commune de Yopougon*. Abidjan, Université de Cocody. Disponible sur : http://www.memoireonline.com/12/07/813/m_maltraitance-femmes-menages-abidjan-commune-de-yopougon6.html
[Accédé le 21 octobre 2014]

Larousse en ligne
http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/C%C3%B4te_dIvoire_histoire/187417
[Accédé le 15 juin 2014]

La Présidence de la Côte d'Ivoire

<http://www.presidence.ci/presentation/5/historique-presidence>

[Accédé le 26 septembre 2014]

Gallimard

<http://www.bd.gallimard.fr/auteur-68004-abouet.html>

[Accédé le 09 février 2015]

Africultures

<http://www.africultures.com/php/?nav=personne&no=7466>

[Accédé le 12 février 2015]

Le Port d'Abidjan

<http://www.portabidjan.ci/fr/historique/naissance>

[Accédé le 14 septembre 2015]

Le Port de San Pedro

<http://www.sanpedro-portci.com/site/sites/default/files/documents/files/presentation-pasp2014.pdf>

[Accédé le 19 septembre 2015]

Amnesty International

http://www.amnesty.fr/sites/default/files/AFR_31_002_2011_ext_fra.pdf

[Accédé le 27 septembre 2015]